Mester



VOLUME XVII FALL 1988 NUMBER 2

MESTER

Special Issue on the Medieval Literature of the Iberian Peninsula



VOLUME XVII FALL 1988 NUMBER 2

We would like to thank our new editors, Juan José Prat Ferrer and Luis Miguel Vicente García for helping us finish this issue.

We wish to thank Dean Herbert Morris and the Graduate Students Association, UCLA, for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$17.00 for institutions, US$10.00 for individuals and US$6.00 for students. Add US$2.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVII FALL 1988 Number 2

CONTENTS

ARTICLES

Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo
Joaquín Gimeno Casalduero ... 1

El Milagro IV de Gonzalo de Berceo: los gozos y los sentidos
Juan José Prat Ferrer ... 13

El Milagro XVI de los *Milagros de Nuestra Senora* y la versión latina: trasformación de algunos temas
Luis Miguel Vicente García ... 21

La estructura bipolar y tripartita del milagro XXV de Berceo
Silvia Rosa Zamora ... 29

Literatura en las obras históricas de Alfonso X el Sabio
Francisco Javier Díez de Revenga ... 39

Notas sobre Alfonso X en el siglo XVIII (Apostillas curiosas a la bibliografía de las *Siete Partidas*)
Enrique Rodríguez Cepeda ... 51

A Juan Ruiz Directory for 1380-1382
Henry Ansgar Kelly ... 69

Pablo de Santa María, the Purim Letter and *Siete edades del mundo*
Judith Gale Krieger ... 95

La belleza, la virtud, y el derecho divino del rey: una interpretación de tres poemas del Marqués de Santillana a nobles señoras
César G. López ... 105

Laureola: A Mask for Melibea
Catherine Henry Walsh 119

Juan del Encina's Figure of the Hermit
Rosalie Gimeno 129

Observations on the Appearance of Proclitic Forms in Late Medieval Spanish
Robert A. Granberg 139

Publications Received 149

Contributors 151

For a long time, the editors of *Mester* have desired to dedicate one issue each year to articles focusing on a single topic. Professor Joaquín Gimeno Casalduero's seminar on *Los Milagros de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo, given during the fall quarter of 1987, provided us with the opportunity to initiate this policy. The first four articles presented are the product of this seminar. These articles were the catalyst for our current issue dedicated to medieval literature of the Iberian peninsula.

We would like to thank all those who so readily and enthusiastically participated in this issue. In particular, we would like to thank Professor Gimeno Casalduero whose generosity in sharing his knowledge and constant support is acknowledged by his students and the editors of *Mester* alike.

The Editorial Board
Mester

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo

El alegórico viaje que emprende Berceo en su Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* no debe confundirse con el que emprende Mena en su *Laberinto de Fortuna* o con el que en el *Infierno de los enamorados* o en la *Defunçión de don Enrique de Villena* emprende el Marqués de Santillana. En realidad, se trata de dos grupos distintos de viajes alegóricos: el primero, frecuente a lo largo de toda la Edad Media, se origina en las Sagradas Escrituras: en el Antiguo y en el Nuevo Testamento; el segundo, que da a la literatura del siglo XV un movimiento singular y acentuado, procede de Dante, del que en la *Divina Comedia*—relacionado también con las Sagradas Escrituras—sostiene el andamiaje. Los dos grupos se distinguen por su carácter diferente; es decir, de acuerdo con su naturaleza originaria, tiene el primero un carácter religioso (místico o ascético) y el segundo un carácter literario.

Los viajes que corresponden al primer grupo, como el de Berceo o como el que al final de *El Conde Lucanor* dibuja Don Juan Manuel—el de "los que passan en este mundo teniéndose en él por estraños" (303)—o como el que Jorge Manrique comenta al comienzo de sus *Coplas* ("Este mundo es el camino") se distinguen por la sencillez de su alegoría. Presentan, de acuerdo con sus fuentes bíblicas ("Ego sum . . . peregrinus," Salmos, 38, 13), al hombre como peregrino; lo presentan, de acuerdo con San Pablo ("Quia peregrini et hospites sunt super terram," Hebreos, 11, 13), como extranjero en tierra extraña, como viajero, como caminante que a través del breve camino del mundo, se dirige a la patria dichosa y definitiva. Las alegorías de este grupo aconsejan por lo general abstenerse de las cosas temporales de acuerdo con las palabras de San Pedro: "Obsecro vos tanquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis" (I, 2, 11). Y lo aconsejan, o señalando la falta de valor de los bienes del mundo —debido a su carácter transitorio—o indicando el peligro que suponen éstos—en cuanto estorbo que impide la jornada—; en otras ocasiones, por

el contrario, magnifican la importancia del mundo, y, para hacerlo, presentan a éste como único camino para llegar a la morada eterna. La función de los viajes de este grupo es una función explicativa. Buscan explicar con su alegoría—de una manera semejante a como una comparación lo hace—una afirmación o un aspecto del poema; es eso, por ejemplo, lo que sucede con Manrique.

Al segundo grupo de viajes alegóricos—que nosotros no vamos a estudiar ahora—pertenecen, además de los viajes de Mena y Santillana, los de otros muchos autores que se relacionan con Francisco Imperial y que escriben en el XV. Se distingue este grupo por crear con materiales dantescos una elaborada alegoría, la cual—núcleo generador en realidad de la obra proyectada—crea, al desarrollarse, un poema complicado y refinado, retórico y erudito, abundante en alusiones sabias y en referencias grecolatinas; un poema, además, en el que la alegoría o revela por sí sola el sentido del conjunto o subraya con la fuerza de su trazo la intención de lo que se afirma. Desde un punto de vista literario, la función de este segundo grupo es, sin duda, mucho más relevante que la función del grupo precedente; sin embargo, puede ocurrir, como veremos ahora con Berceo, que la función del primer grupo se transcendentalice ligando sus distintos elementos mediante una interesante serie de relaciones que determina la arquitectura y que afecta el sentido del poema.

Milagros de Nuestra Señora

Comienza Berceo sus *Milagros de Nuestra Señora* con una Introducción cuyo origen se ha discutido mucho: representa para unos la traducción de la que encabezaría la colección de milagros que traduce—quizá ampliada con elementos de su invención o de otra procedencia—, representa, para otros, una creación de Gonzalo de Berceo. Esta es la opinión que nosotros compartimos.[1]

La Introducción se construye en torno a la alegoría del romero que encuentra un delicioso prado en su camino. Se organiza ésta, como sucede siempre con Berceo, con exquisito cuidado, distribuyendo proporcionadamente la materia, reparando en su peso, en su medida y en su número. En tres partes idénticas, de quince estrofas cada una,[2] se divide la Introducción: la primera (1–15) construye la alegoría; la segunda (16–30) explica lo que ésta representa; la tercera (31–45), que aparece como resultado de las precedentes y que enumera los nombres de la Virgen,[3] se dedica a glorificar a Nuestra Señora y a terminar la Introducción relacionando unos elementos con los otros. Una estrofa final (la 46), solicitando la ayuda de María, conecta la Introducción con los milagros.

Parte I

La parte primera, pues, construye la alegoría. Sus quince estrofas, tras al saludo juglaresco que el cuarteto inicial supone, comienzan su creación de inmediato; es decir, introducen la alusión en primera persona a la romería y al romero y después al prado delicioso;

Yo, maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado,
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado (2).[4]

A continuación se describe el prado: sus flores, con su olor y sus efectos ("Davan olor sovejo las flores bien olientes, / refrescavan en omne las caras e las mientes," 3ab), sus fuentes maravillosas ("Manavan cada canto fuentes claras, corrientes, / en verano bien frías, en ivierno calientes," 3cd), sus frutales abundantes ("Avié y grand abondo de buenas arboledas, / milgranos e figueras, peros e manzanedas," 4ab), sus sombras y sus aves armoniosas ("Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados, / odí sonos de aves, dulces e modulados," 7ab), y siempre el inmutable verdor del prado ("Siempre estava verde en su entegredat, / non perdié la verdura por nulla tempestat," 11cd). Siempre también, y con obsesionante insistencia,[5] el efecto del prado en el romero: "La verdura del prado, la olor de las flores, / las sombras de los árbores de temprados savores, / resfrescáronme todo e perdí los sudores" (5abc). Y de manera sorprendente—sorprendente, claro, para el que haya comprendido que es una alegoría lo que el autor dibuja—, insiste la narración sobre lo que de deleitoso tiene el prado, y hace que su belleza interrumpa la marcha del romero, e incluso que el romero, olvidando su camino, se entregue a gozar de su belleza:

Nunqa trobé en sieglo logar tan deleitoso,
nin sombra tan temprada ni olor tan sabroso;
descargué mi ropiella por yazer más viçioso,[6]
poséme a la sombra de un árbor fermoso.
Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,
odí sonos de aves, dulces e modulados. . . .
Manamano que fui en tierra acostado,
de todo el lazerio fúi luego folgado;
oblidé toda cuita, el lazerio passado (6–12).[7]

Situación sorprendente, porque, de acuerdo con la tradición, el alegórico camino—que significaba de manera tópica el paso del hombre por la tierra—no llevaba al prado deleitoso, no aconsejaba el goce de las cosas terrenales, sino que arrastraba, de acuerdo con San Pedro, a quien ya

citamos, la idea de que el mundo—de que el prado—debía rechazarse: "Os exhorto a que os abstengáis, como extranjeros y como peregrinos, de los deseos de la carne" (I, 2, 11).[8] De ahí que San Isidoro (*Sententiae* 443-44) llamara al justo, cuando lo convierte en regla y en modelo, huésped y peregrino ("Sanctos viros in hoc saeculo legimus peregrinos esse et hospites"); de ahí también que recordara cómo el justo rechaza los bienes, los honores y los deleites de la vida ("Rebus honoribusque, ac vitae blandimentis renuntiant"); de ahí, por último, que insistiera en que esos bienes pasan como pasa y se agosta el verde prado: "Temporalia, quasi herbae virentes, arescunt et transeunt." Por eso también el que San Agustín hablara del camino recordando su belleza y sus deleites, e insistiendo en la necesidad de usarlo como medio—es decir, como camino—y además en el peligro de gozarlo:

> Gozar es unirse a una cosa por amor de ella misma. Usar, en cambio, es utilizar aquello que se usa para obtener lo que se ama: si es que lo que se ama debe ser amado, por que si no, no debe llamarse uso, sino abuso. Imaginemos que somos peregrinos, que sólo en nuestra patria podemos ser felices, y que por eso queremos volver a ella deseando terminar una peregrinación tan llena de miserias y trabajos. Necesitaríamos, entonces, utilizar un vehículo, para volver a la patria a ser dichosos, que por mar o por tierra nos trasportara. Pero si ya en el vehículo, el paseo o la amenidad del camino nos deleitasen hasta el punto de llevarnos a gozar aquellas cosas que debían usarse y no gozarse, se vería que no queríamos terminar la jornada: inmovilizados por una perversa molicie nos apartaríamos de la patria, cuya suavidad nos hubiera hecho dichosos. Así, de manera semejante, somos, en esta vida mortal, peregrinos que a Dios nos encaminamos. Si queremos volver a la patria en donde seríamos felices, debemos usar—no gozar—este mundo, para que a través de las cosas visibles podamos contemplar las invisibles, es decir, para que a través de las cosas corporales y temporales consigamos las espirituales y eternas (*Doctrina* 64-66).[9]

Berceo, en realidad, no podía romper con la tradición, a pesar de lo que las apariencias aseguran; no podía oponerse a la enseñanza que encierra la vieja alegoría. La única manera de explicar lo que sucede, por lo tanto, es afirmar que ese prado verde—que a diferencia del de San Isidoro no se agosta—y en el que el romero deteniendo su camino se deleita, significa en los *Milagros de Nuestra Señora* algo distinto de lo que significa en otros casos. Eso es, por supuesto, lo que ocurre. Y porque la modificación afecta al entendimiento del conjunto, Berceo se apresura a explicar su alegoría; cosa que no sucede con frecuencia. La explicación—en quince estrofas—constituye la segunda parte de la Introducción que venimos estudiando. De ese modo la variación determina la estructura del núcleo inicial de los *Milagros*.

Parte II

Comienza Berceo por advertir que ha construido una oscura alegoría, y, como San Agustín cuando señala—hablando de la Trinidad—la conveniencia de explicar los enigmas alegóricos, se prepara a exponerla utilizando un vocabulario parecido al que aquél había utilizado ("Quod antequam exponeret, obscurum fuit," *Trinitate* 686):[10]

> Sennores e amigos, lo qe dicho avemos
> palavra es oscura, esponerla qeremos;
> tolgamos la corteza, al meollo entremos,
> prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos (16).

Y la "palabra oscura" se expone claramente; deja la corteza su lugar al meollo, y lo visible conduce ahora a lo invisible, de acuerdo con lo que también San Agustín había comentado. Porque San Agustín, en el largo párrafo que transcribimos antes, no sólo usa de manera ejemplar la alegoría del camino, sino que además explica la esencia misma de las cosas temporales, su función—positiva y no perjudicial—en el andar humano, la actitud que ante ellas debe adoptar el hombre, e incluso el diseño y el designio con los que el Creador las creó y las dispuso. Las dispuso como puente; las creó, como una gran alegoría, significando algo, para que el hombre entreviera lo invisible y eterno a través de ellas:

> Si queremos volver a la patria en donde seríamos felices, debemos usar—no gozar—este mundo, para que a través de la cosas visibles podamos contemplar las invisibles, es decir, para que a través de las cosas corporales y temporales consigamos las espirituales y eternas.

Y así, de modo semejante, en el poema de Berceo—mundo pequeño al fin y al cabo—, las cosas visibles nos permiten contemplar las invisibles, nos conducen las corporales a las espirituales, las temporales a su vez nos llevan a las eternas. Y Berceo nos dice al explicar su alegoría que el camino es, por supuesto, el camino del hombre ("Siquiere en presón o en lecho yagamos, / todos somos romeos qe camino andamos," 17bc); María es el prado sorprendente ("En esta romería avemos un buen prado . . . / la Virgin gloriosa, madre del buen criado," 19ac); su virginidad, el verdor inmutable ("Esti prado fue siempre verde en onestat, / ca nunca ovo mácula la su virginidat," 20ab); son los cuatro evangelios las fuentes maravillosas ("Las quatro fuentes claras qe del prado manavan / los quatro evangelios, esso significavan," 21ab); son las oraciones de María la sombra de los árboles ("La sombra de los árbores, buena, dulz e sanía . . . / sí son las oraciones que faz Santa María," 23ac); sus milagros, los árboles frutales ("Los árbores qe facen sombra dulz e donosa / son los santos miraclos qe faz la Gloriosa," 25ab); los que cantan la gloria de María o

los que escriben sobre ella son las aves que armonizan el prado (''Todos li façen cort a la Virgo María, / éstos son rossennoles de grand plaçentería,'' 30cd); los nombres de la Virgen son, por último, las flores olorosas (''Las flores son los nomnes qe li da el dictado / a la Virgo María, madre del buen criado,'' 31cd). Digo ''por último'', porque la estrofa 31—que continúa, como puede notarse, la explicación de la alegoría—inicia la tercera parte de la Introducción y hace posible ensartar la lista de nombres marianos que en ella se pronuncian.

La explicación de Berceo, por lo tanto, determinada como dijimos antes por lo insólito de la actividad del romero, resuelve la dificultad que la alegoría planteaba, y convierte a ésta en elemento funcional e importantísimo de la estructura del poema. En efecto, el camino de Berceo es el que tradicionalmente utilizan los autores, lo corroboran la cita de San Pedro (''San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos,'' 17d) y la alusión evidente a las palabras de San Pablo (''Quanto aquí vevimos, en ageno moramos,'' 18a); pero el prado no es el prado al que aludimos antes, no es el que acompaña por lo general al tradicional camino. El prado es María, como Berceo explica con detalle: prado no agostado y siempre verde, inmutable, bueno y reparador para el cansado. Y María al convertirse de ese modo en descanso y fortaleza del romero, garantiza el éxito final de la jornada.

Parte III

Es María, por lo tanto, la que puede hacer posible ese camino: primero, como advierte la explicación de la alegoría, en cuanto reparador descanso (''En qui trova repaire tot romeo cansado,'' 19b); luego, de acuerdo con los nombres que la glorifican en la tercera parte, como guía, como estrella (''Estrella de los mares, guiona deseada,'' 32b), como salud de todos (''De cuerpos e de almas salud e medicina,'' 33d), como bebida y alimento (''Ella es dicha fuent de qui todos bevemos, / ella nos dio el cevo de qui todos comemos,'' 35ab), y, en fin, por no hacer interminable nuestra lista—pues la de Berceo se extiende todavía a lo largo de siete estrofas—, como puerto que concluye nuestra romería y como puerta que introduce en la feliz morada: ''Ella es dicha puerto a qi todos corremos, / e puerta por la qual entrada atendemos'' (35cd). Los nombres de la lista, por lo tanto, señalan precisamente la acción salvadora de la Virgen, presentan a Nuestra Señora como la encargada de asegurar y de terminar la romería.

De ahí que las tres últimas estrofas de la tercera parte (44–46), para introducir la tradicional invocación con la que los poetas pedían ayuda y adornaban su trabajo, utilicen los motivos del poder y de la piedad de María; motivos que constituyen el andamiaje sobre el que la acción salva-

dora de la Virgen se organiza—por decirlo de otro modo: María, porque quiere y porque puede, salva—: "Madre, plena de gracia, reína poderosa, / tú me guía en ello, ca eres piadosa" (46cd). Vuelven, por otra parte, esas tres estrofas sobre toda la alegoría para exponer, con su apoyo, el propósito de la obra: lo que pretende Berceo, dejando por ahora todos los otros elementos del prado, es subir a los frutales; es decir, recoger en un libro los milagros de María: "Quiero en estos árbores un ratiello sobir / e de los sos miraclos algunos escrivir" (45ab).

Conclusiones

La función y la estructura de la Introducción quedan claras, por lo tanto. Se divide ésta en tres partes iguales, de quince estrofas cada una. La primera parte, mediante la creación de una alegoría, coloca al hombre en el tradicional camino transcendente, y atribuye a Nuestra Señora el éxito del camino. La segunda explica al lector la alegoría. La tercera, mediante una lista de nombres que continúan atribuyendo a la Virgen el éxito de la jornada, vincula la alegoría a los milagros que inmeditamente se refieren, y, gracias a la vinculación, los hechos maravillosos que esos milagros representan—maravillosos pero inmanentes: por aludir sólo a individuos—cobran, por aludir entonces a los hombres todos, un sentido transcendente.

La Introducción, por otra parte, unifica el poema al relacionar los distintos episodios, hace una obra de la que hubiera sido solamente una colección de milagros de la Virgen.[11] Y el poema de Berceo, aunque integrado por milagros hasta cierto punto independientes, constituye una unidad con una composición determinada y con un sentido también determinado. Esa unidad se consique, por supuesto, a través de los dos niveles de la alegoría; es decir, el prado—en un nivel literal—reúne unos frutales, y constituye, al reunirlos, una unidad con ellos; por otra parte, María (que es lo que en un nivel alegórico significa el prado) realiza unos milagros (que es lo que en un nivel alegórico significan los frutales) que constituyen, por ser suyos, una unidad con ella.

Entra en juego entonces una segunda alegoría, no explicada por Berceo como la primera, pero no por eso menos evidente: la del libro. Es decir, porque el prado reúne unos frutales que son los milagros de María, y porque Berceo reúne en su poema esos milagros, el poema se convierte en el prado que contiene los frutales: "Quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores / fer unos poccos viessos, amigos e sennores" (44cd); frutales que aparecen en la Introducción como hemos visto, pero que aparecen además en el cuerpo del poema, en la parte en la que se narran los milagros. Dice Berceo al pasar del milagro quinto al sexto: "Aún más adelante qeremos

aguijar . . . / ca éstos son los árbores do devemos folgar'' (141ac).[12] Se nos recuerda así, en el texto—lejos ya de la Introducción—la alegoría. Y a través de la alegoría y de su recuerdo se transparenta la composición del libro: sucesión de árboles-milagros que, uniéndose en el prado de la Virgen, desarrollan de manera episódica y continuada la materia del poema. Y puesto que los milagros que se narran son, como, las horas del día, veinticuatro, indica mediante su número, Berceo, la intercesión constante de la Virgen: la sombra (oraciones de Nuestra Señora) que emana de los frutales (que emana de los milagros) cubre día y noche a los que bajo ella se cobijan. La composición numérica expresa, por lo tanto, lo mismo que con su alegoría y sus palabras el autor había expresado anteriormente: ''La sombra de los árbores, buena, dulz e sanía . . . / sí son las oraciones que faz Santa María, / que por los peccadores ruega noche e día'' (23acd).[13]

María salvadora además: porque, como dijimos antes, es la que hace posible, de acuerdo con la alegoría, la jornada; de acuerdo con la alegoría y de acuerdo también con los milagros que tras la alegoría se refieren, porque muestran éstos al hombre como peregrino, andando fácil o dificultosamente el camino del mundo, y llegando, por fin, como se nos dice en el milagro XXII, al explicar la muerte en el mar de unos romeros, gracias a la ayuda de Dios y a la ayuda de la Virgen a la meta deseada: ''Grado al Padre Sancto e a Sancta María, / ya vestides la palma de vuestra romería'' (603ab).

Queda clara, pues, literal y alegóricamente, la función corredentora de la Virgen; función que, como pared maestra, sostendrá el poema a lo largo de sus episodios, y revelará su sentido con su reaparición continuada. De ahí el que esa función se subraye hasta el punto de hacer que la misma Nuestra Señora la presente como el oficio que la define y que la explica: ''Quiero yo ir mi vía, salvar algún cuitado, / esso es mi delicio, mi officio usado'' (485ab). Es decir, por definición—y como atestigua cada uno de los milagros del poema—es María la savadora de los hombres. Eso explica la utilización de los dos motivos que antes señalamos: el del poder y el de la piedad de Nuestra Señora; es que la piedad y el poder precisamente son los pilares sobre los cuales la función salvadora de María se sostiene. Poder y piedad que, emparejados (''Sennora natural, piadosa vezina,'' 33c),[14] determinan en la tercera parte de la Introducción todos los otros atributos de Nuestra Señora; poder y piedad que luego, a lo largo del poema, utilizando la imagen de reina, la de gloriosa y la de madre, dibujan a la Virgen: bien haciendo de cada milagro un testimonio de sus dos características, bien atribuyéndole esas dos características de una manera directa y reiterada. Veamos tan sólo unos ejemplos: ''Rendieron a Dios gracias de buena boluntat, / a la sancta Reína, madre de piadat'' (98ab); ''Rendieron todos gracias a la Madre gloriosa, / qe sobre sos vassallos se siempre piadosa'' (302ab); ''Madre tan piadosa siempre sea

laudada, / siempre sea bendicha e siempre adorada'' (316ab); ''Bien devemos creer qe la Madre Gloriosa . . . / no lo oblidarié, como es piadosa'' (351ac); ''Entendredes en ello como es la Gloriosa . . . / nunqa trovó omne madre tan piadosa'' (432ad); ''Reígna coronada, templo de castidat, / [fuent] de misericordia, torre de salvedat'' (526ab); ''La merced e la gracia qe me dennesti fer / no lo savría, Madre, yo a ti gradecer'' (545ab); ''Reína poderosa de los fechos onrrados, / qe siempre te travajas en salvar los errados'' (829ab).

La sombra de los frutales, pues, llena enteramente el libro de Berceo; y, al ser la sombra de esos árboles las oraciones con que de continuo salva a los pecadores María, el libro de Berceo se llena enteramente de una atmósfera salvífica:

> Amigos, atal Madre aguardarla devemos,
> si a ella sirviéremos nuestra pro buscaremos;
> onrraremos los cuerpos, las almas salvaremos,
> por pocco de servicio grand gualardón prendremos (74).

Transcendentalizan entonces todo lo que tocan—enlazándose y entretejiéndose—las dos alegorías: transcendentalizan el poema y al autor que lo compone, transcendentalizan al lector que lo lee o al oyente lo escucha. Es decir, el poema se transcendentaliza porque se transcendentaliza su próposito, pues yendo éste más allá del entretenimiento y de la lección didáctica, más allá incluso de la moralización—o de la propaganda, si se comparte la opinión de Dutton—, se dirige ahora a salvar a los oyentes y lectores: ''El precioso miraclo non cadió en oblido, / fue luego bien dictado, en escripto metido . . . / Algún malo por ello fo a bien combertido'' (328abd). De esa manera, los oyentes y lectores pasan a ser bienaventurados y elegidos. Se transcendentaliza el autor también, evidentemente, ya que, de mero juglar de Nuestra Señora, pasa a cooperar con ella en la salvación del hombre (''Amigos, si quisiéssedes vuestras almas salvar, / si vós el mi consejo quisiéredes tomar . . .'' 863ab).

Una trinidad nueva y diferente ilumina, pues, desde muy variados puntos del poema, la Introducción de los *Milagros*: Cristo, por supuesto, el Redentor, el salvador de todos, el que dio con su muerte vida al mundo (el ''vero Salvador, / qe por salvar el mundo sufrió muert e dolor,'' 487bc); María, madre de Cristo y con Cristo redentora, salvadora de los lectores de este libro a través de la dulce sombra de sus árboles (''Los qe por Eva fuemos en perdición caídos / por ella recombramos los solares perdidos,'' 621ab); Berceo, salvador con Cristo y con María, salvando a sus lectores con sus versos, arrastrándoles con el canto de su voz a la sombra salvífica del prado (''A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos, / de qui tantos miraclos leemos e provamos . . . / e nos guíe fer cosas por ond salvos seamos,'' 582abd). No acaban aquí todavía las maravillas y

las ramificaciones. Berceo asegura su salvación eterna con su libro—llegando el primero a los frutales, acogiéndose el primero a la sombra de la Virgen—; y su libro se convierte así en garantía de algo más precioso que la fama o el dinero.

Y, al final, porque pidió Berceo en el comienzo la ayuda de María, todo se magnifica de colosal manera. Afirmó el poeta que si el libro llegara a componerse sería, dadas las limitaciones del autor, un milagro de la Virgen; y, como el libro se compuso, y como anduvo Berceo su jornada de autor satisfactoriamente—otra de las muchas jornadas que en el libro se realizan con la ayuda de la Virgen—crece la gloria de María, crece la del autor y crece la del libro. Son, pues, los *Milagros* de Berceo, un milagro más de la Gloriosa,[15] un milagro que unifica también a los otros veinticinco, un milagro que muestra, de acuerdo con la petición inicial y de acuerdo con el complicado tejido de relaciones que transcienden la obra, la piedad y el poder de María:

> Terrélo por miráculo qe lo faz la Gloriosa
> si guiarme quisiere a mí en esta cosa;
> Madre, piena de gracia, reína poderosa,
> tú me guía en ello, ca eres piadosa (46).

Joaquín Gimeno Casalduero
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La Introducción de Berceo se ha estudiado innumerables veces; es por eso imposible hablar de ella sin repetir algo anteriormente dicho. Yo también, por lo tanto, repetiré a menudo lo que otros repitieron o afirmaron. No podré hacer, dada la extensión de este artículo, un estudio de su crítica; procuraré, sin embargo, señalar mis coincidencias, menos en aquellos casos en que resulte innecesario. Espero, naturalmente, contribuir también con algo nuevo: por eso me he fijado en el camino—por lo general ocultado por el prado—y en la que llamo segunda alegoría. Sea como sea, este articulito, producto de un seminario y de varios cursos anteriores, lo presento aquí como homenaje a los muchos estudiantes que han trabajado conmigo a lo largo de los años.

2. Ya Jesús Montoya dividió la Introducción en tres partes de quince estrofas cada una ("Prólogo" 180; "*Libro*" 71). No faltan otras divisiones: Orduna la divide en cuatro partes (448), Ackerman, en dos (17 y 26).

3. Se ha señalado frecuentemente que esta parte—que cambia su número de estrofas de acuerdo con los críticos—se dedica a enumerar los nombres de María.

4. Sigo la edición de Claudio García Turza. Indicaré tras la cita, entre paréntesis, el número de la estrofa y los versos.

5. Estrs. 2, 3, 5, 6, 7, 12, 14, 15.

6. Se ha hablado mucho del "descargué mi ropiella" (estr. 6c): para Agustín del Campo (24) y para Artiles (183)—y también para nosotors—indica los preparativos que anteceden al gozar del prado; para Gerli significa "el retorno a la inocencia y a la conquista del pecado" (42); para Montoya representa una de "las fórmulas místicas de mayor tradición literaria" ("*Libro*" 66).

7. La estrofa 12 para Gerli "evoca sutilmente la idea de la muerte y de la resurrección" (42).

8. Se señala por lo regular lo deleitoso del prado y el hecho de que de él goce Berceo, pero, que yo sepa, no se ha señalado lo que esto tiene de sorprendente en relación con la vieja alegoría.

9. Teniendo en cuenta la extensión de la cita hemos preferido, en vez de dar el latín, traducirla al castellano.

10. Relacionamos con San Agustín las palabras de la estrofa 16; si embargo, pueden relacionarse también—como hace Jesús Montoya ("*Libro*" 67-68)—con las de otros autores anteriores a Berceo.

11. La unidad de la obra, que en realidad todos los críticos aceptan hoy día, se ha relacionado últimamente con la Introducción: Burke (29-38), Gerli (35-48), Montoya ("*Libro*" 24-26).

12. Dutton (43) relacionó esta estrofa con la alegoría de la Introducción, Montoya ("*Libro*" 26) la utilizó para hablar de la unidad del poema.

13. Me inclino a pensar en dos versiones: la primera de veinticuatro milagros se caracteriza por una composición numérica; la segunda, de veinticinco, por una composición significativa cuya estructura glorifica a España. Me parece que Carmelo Gariano cree también en esas dos versiones; coincido, además, con lo que dice en relación con la segunda: "Es posible, pues, que se trate [el milagro veinticinco] de una adición posterior del mismo Berceo, quien, al enterarse de un milagro tan reciente en tierras de Castilla, decidió acabar su colección con una leyenda de asunto hispánico de la misma manera que conscientemente había comenzado" (173). En relación con el comienzo del primer milagro véase lo que dice Joseph Snow (5).

14. Sobre este verso, y sobre su significado en relación con el sentido del poema, véanse las tres obras de Montoya que citamos ("Alegorismo" 176-78; "Prólogo" 184; "*Libro*" 69-70).

15. Orduna se apoya en esta idea para dar sentido a la Introducción y al poema (453).

OBRAS CITADAS

Ackerman, Jane E. "The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*." *Journal of Hispanic Philology* 8 (1983): 17-31.

Agustín, San. *De Doctrina Christiana*. En *Obras de San Agustín, XV*. Ed. Balbino Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957. 54-349.

Agustín, San. *De Trinitate*. En *Obras de San Agustín, V*. Ed. Luis Arias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1964.

Biblia Vulgata. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

Burke, James. "The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." En *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Ed. Joseph R. Jones. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1980. 29-38.

Campo, Agustín del. "La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*." *Revista de Filología Española* 28 (1944): 15-57.

Dutton, Brian, ed. *Obras completas, II, Los «Milagros de Nuestra Señora»*. De Gonzalo de Berceo. 2ª ed. London: Tamesis, 1980.

Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.

Gerli, Michael, ed. *Milagros de Nuestra Señora*. De Gonzalo de Berceo. Madrid: Cátedra, 1985.

Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza, Logroño: Colegio Universitario de la Rioja, 1984.

Isidoro, San. *Sententiarum Libri Tres*. En *Santos Padres Españoles, II, San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso*. Ed. Julio Campos Ruiz e Ismael Roca Meliá. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971. 226-525.

Juan Manuel, Don, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, 2ª ed. Madrid: Castalia, 1971.

Montoya, Martínez, Jesús. "El alegorismo, premisa necesaria al vocabulario de los *Milagros de Nuestra Señora*." *Studi Mediolatini e Volgari* 30 (1984): 168–190.

———, ed. *El Libro de los «Milagros de Nuestra Señora»*. De Gonzalo de Berceo. Granada: Universidad de Granada, 1986.

———. "El prólogo de Gonzalo de Berceo al *Libro de los «Milagros de Nuestra Señora»*." *La Corónica* 13 (1985): 175–89.

Orduna, Germán. "La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario." En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 447–56.

Snow, Joseph T. "Gonzalo de Berceo and the Miracle of Saint Ildefonso: Portrait of the Medieval Artist at Work." *Hispania* 65 (1982): 1–11.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

El Milagro IV de Gonzalo de Berceo: los gozos y los sentidos

El Milagro[1] cuarto de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo es de corta extensión: solamente diecisiete estrofas de cuaderna vía. Considero que la primera copla de este Milagro es la 115, o sea, la que generalmente se ha colocado al final del Milagro III, excepto en la edición de Jesús Montoya Martínez, en donde se indica el parentesco de esta copla, por el tono y por el léxico, con la narración que le sigue (90). Esta primera copla presenta la idea principal del Milagro, utilizando para ello el tema del servicio cortés, y nos ofrece una moraleja:

> Todo omne del mundo fará grand cortesía
> qui fiziere servicio a la Virgo María:
> mientre que fuere vivo verá plazentería,
> e salvará el alma al postremero día.[2]

El Milagro se puede resumir del modo siguiente: Un hombre justo, en este caso un clérigo, sirve a la Virgen y esta lo premia recibiendo su alma en el cielo. Este tema caracteriza a un subgrupo de Milagros dentro de la obra: los Milagros I, V y XIII, aparte del que nos ocupa. En el Milagro V, como en el IV, la entrada del alma en el cielo está precedida del anuncio de la Virgen (124-126, 134-137), hay una glorificación final por los personajes (131, 139) y una exhortación de Berceo a los oyentes para que rindan servicio a la Virgen (121-122/140). También en la primera parte del Milagro I y en el Milagro XIII se presenta a un protagonista justo, pero en ellos la Virgen se aparece para premiar al protagonista en la tierra.

El argumento del Milagro IV no puede ser más sencillo: un clérigo devoto de María, a quien, entre otros servicios, le rezaba los gozos, se enferma gravemente, sufriendo grandes dolores. La Gloriosa se le aparece para disipar sus temores, anunciándole que su dolor pronto acabará. El clérigo, que cree en una curación milagrosa —galardón terrenal— se levanta contento, pero en realidad la Virgen solo tenía intención de acompañarle a la Gloria —galardón sobrenatural—, y por consiguiente el

clérigo muere. La Gloriosa se lleva el alma a los cielos ante el asombro de los presentes. La narración se interrumpe dos veces: la primera para comentar sobre los beneficios de rezar los cinco gozos y para compararlos con las llagas de Cristo y con los cinco sentidos (118–122), y la segunda para comentar el malentendido del clérigo frente al mensaje de la Virgen (127–128).

Si comparamos el Milagro que ofrece el manuscrito latino más cercano, podremos ver cómo Berceo reelabora y organiza el material para presentarlo a su público. El texto latino es también corto, pues consta de nueve oraciones organizadas de la manera siguiente:[3]

1. Presenta al clérigo como fiel servidor de Dios y de su madre.
2. Introduce, como parte del culto del clérigo a la Virgen, una antífona que este le cantaba a menudo.
3. Da el texto de la antífona, que consta de cuatro frases introducidas por el imperativo *gaude* (alégrate), una de alabanza de las criaturas a María, y una imploración final para ganar su intercesión.
4. Compara los cinco gozos de la Virgen con las cinco llagas que Cristo sufrió en la cruz para salvar al género humano de los pecados que comete con sus cinco sentidos.
5. Exhorta a que se alabe al Señor a través de estos cinco versos, inspirados por el Espíritu Santo como el más excelso salmo, para poder merecer así el perdón por la transgresión de la ley divina.
6. Volviendo a la narración, se cuenta cómo el clérigo se enferma gravemente y siente gran miedo.
7. Se aparece la Virgen, disipándole el miedo y anunciándole que participará con ella de su gozo.
8. Creyéndose curado, el clérigo se quiere levantar, pero su alma abandona el cuerpo y es llevada al Paraíso por la Virgen.
9. Se pondera el amor de la Virgen al acudir tan velozmente a ayudar a su siervo.

Berceo añade como introducción a su Milagro la copla 115, inspirada quizá en la última oración del texto latino, pero dándole un sentido más general; amplifica la primera oración del texto en las coplas 116 y 117;[4] también amplifica la segunda oración en la copla 118; reduce los gozos a tres, eliminando la alabanza y la imploración final, y pone en lugar de estas un verso original, "la ley vieja çerristi e la nueva abrist" (119d); amplifica además la quinta oración del texto latino dedicando una copla a las cinco llagas de Cristo y otra a los cinco sentidos (120–121); se separa del texto en la copla 122 para enfatizar la intervención de María en la salvación que se obtiene por rezar los cinco gozos y vuelve a hacer hincapié en el "yerro qe por estos cinco sesos facemos"; elimina en su traducción la frase "ad narracionis ordinem redeamus" y presenta la enfermedad del

clérigo describiendo con intensidad su dolor, pero no su miedo (123); amplifica en gran manera el discurso de María, añadiéndole ambigüedad (124–126) y lo mismo hace con la reacción del clérigo (127–128); en la copla 129 Berceo presenta a la Gloriosa guiando el alma del clérigo al cielo; al final del Milagro añade dos coplas originales: en una alaba a la Gloriosa como cumplidora de su palabra y en la última introduce ex abrupto un público que contempla la intervención milagrosa de la Gloriosa y que comprende y glorifica la acción de la Madre de Dios. Brian Dutton ya había señalado que "en general, la aportación original de Berceo es hacer mucho más ambiguas las palabras de María" (66). Creo que Berceo ha hecho mucho más: reorganiza la arquitectura misma del Milagro para reforzar la idea que quiere presentar. La narración de la fragilidad humana ocupa el centro del Milagro (123) y alrededor de esta estrofa va construyendo toda la estructura[5] enfatizando, junto con el tema del servicio cortés y del galardón, el del yerro que los cinco sentidos conllevan. Berceo dispone con simetría el Milagro en cuanto al número de estrofas que dedica a cada sección, y al formar la arquitectura de este Milagro da especial importancia al número cinco, el consagrado a María (cinco partes, dos de ellas de cinco estrofas): 3 - 5 - 1 - 5 - 3. La primera y quinta parte sirven de introducción y conclusión al tema del Milagro, las partes segunda y cuarta están relacionadas bajo la dicotomía causa-efecto, y el centro lo ocupa el problema humano que ocasiona el milagro de la Virgen. He aquí la estructura:

I. Introducción (115–117: 3 estrofas)
   Presentación del tema del servicio (1 estrofa)
   Presentación del clérigo y su servicio (2 estrofas)

II. Los gozos: Interacción clérigo-Virgen (servicio) (118–122: 5 estrofas)
   Oración del clérigo (2 estrofas)
   Explicación de tipo didáctico (3 estrofas)

III. Enfermedad (123: 1 estrofa)

IV. Milagro: Interacción clérigo-Virgen (galardón) (124–128: 5 estrofas)
   Intervención de la Virgen (3 estrofas)
   Engaño del clérigo (2 estrofas)

V. Epílogo (129–131: 3 estrofas)
   Galardón del clérigo (1 estrofa)
   Comprensión del tema y glorificación final (2 estrofas)

El texto latino presenta a María con sus dos atributos más tradicionales: su maternidad divina y su virginidad, "*sancta Dei genitrix virgo Maria*" (65). Frente a esta presentación, la del Milagro de Berceo es más elaborada; se nos da a través de tres puntos de vista: el del narrador, el del clérigo y el de la propia Virgen. Berceo nos cuenta la veneración que tenía el clérigo por la Virgen y por su Hijo en un solo verso: "tenié por Sol al Fijo, la

Madre por estrella'' (117b). Esta comparación a base de astros luminosos, específicamente la de Virgen-estrella ya aparece en el Milagro I: ''estrella de la mar'' (73a) y se refiere al conocido piropo latino de la letanías: *maris stellœ*. Sin embargo, Berceo parece haber disminuido la idea de ''guiona'' para acentuar la relación que la Virgen tiene con su Hijo. La oración del clérigo —los gozos— (119) enfatiza ciertos aspectos importantes que definen a la Virgen: su fe ''qe el ángel credist'', su virginidad, su maternidad divina, y su función dentro de la concepción del mundo de aquellos tiempos, como la nueva Eva —madre salvadora— cumplidora de la profecía del Génesis: ''La lei vieja çerristi, e la nueva abrist'' (119d).

Mientras que el punto de vista del clérigo se manifiesta a través de su acción, que nace de su amor intenso y sencillo, la Virgen se presenta a sí misma como ''Madre'' [del ''Sennor spiritual''] (124d). Se repite aquí la idea antes expresada de ''Madre del Rey celestial'' (124a) en esta variante que añade a la dicotomía cuerpo-alma la de tierra-cielo, cosa que le viene muy bien a Berceo, ya que la presentación de este Milagro se basa en gran parte en la idea del cuerpo como fuente de engaño, como más adelante se verá. En sus propias palabras, la Virgen se muestra como conocedora y copartícipe de los designios divinos, mujer poderosa y leal que protege a su siervo, es decir, como ''señora leal'' y ''reina madre:''

> Yo cerca de ti estando, tú non ayas pavor,
> Tente por mejorado de toda la dolor;
> recebí de ti siempre servicio e amor,
> darte quiero el precio de essa tu lavor (126).

La relación de María con el clérigo está basada en un servicio al estilo cortés, pero no por ello se suprime del todo la idea de María como madre del género humano (117, 120, 122, 129). Los gozos que canta el clérigo están estrechamente relacionados con ''las plagas qe el Fijo sufrió'' (120a) y con los cinco sentidos, que para Berceo son algo así como ''las llagas del ser humano.'' Berceo explica el culto a la Virgen —los gozos— como una forma de compensar en cierta manera las heridas del Hijo, el dolor de la Madre, y también para neutralizar el efecto de los pecados cometidos por los cinco sentidos del hombre, ayudando así a su salvación. Por lo tanto, la Virgen aparece como madre de Dios y como corredentora y madrina de las almas de sus vasallos.

Al igual que el texto latino, poco nos dice Berceo del clérigo del Milagro; se contenta con presentárnoslo a través de su ocupación. Solo emplea un adjetivo para caracterizarlo, ''bono fo'' (120c). Es típico de los Milagros el dar mucha más importancia al retrato interior de los personajes que a la descripción del aspecto físico, y así al clérigo se le describe interiormente a través de lo que cree y siente y a través de sus acciones. La actuación de este clérigo se nos da en dos partes: el servicio que presta a la Virgen y el

engaño que sufre. El servicio a la Virgen es un tópico común en la obra: amor, saludo —"enclin"— y oración. Califica el tipo de servicio que el clérigo hace, "avié muy grand vergüenza de la su catadura" (116d), refiriéndose al profundo respeto que siente cuando se halla frente a María. Nuestro clérigo se siente insatisfecho con el servicio que presta; así se subraya el ahínco y la humildad con que sirve a la Virgen. La segunda vez el clérigo aparece enfermo y sufriendo enormemente: "li querién los ojos essir de la mollera" (123b). Tras la aparición de la Virgen todo se vuelve alegría, pero es esta una alegría basada en un malentendido: el clérigo cree haber recibido la salud física y lo que se le ha anunciado es la salvación de su alma. Berceo enfatiza dos veces este estado de engaño: "ha grand diferencia de saver a cuidar" (127c), "como lo dizié Ella él no lo entendió" (130c). El énfasis también se marca repitiendo el mismo hemistiquio al comienzo de dos estrofas consecutivas: "Bien se cuidó el clérigo" (127a, 128a). El galardón que recibe es mucho más de lo que el propio clérigo puede imaginarse: el gozo eterno, "do el bien nunca fina" (129d). Berceo ya nos había anunciado antes este premio en la estrofa 115, que abre el Milagro y también al narrar el servicio a la Virgen "ovo gualardón bueno, buen grado reçibió" (120d). La idea de que los cinco sentidos hacen llevar una vida de yerros (121–122) se subraya ahora con la reacción del clérigo ante la aparición de la Virgen: no comprende el mensaje.

Desde el punto de vista de la Virgen el clérigo es un "amigo leal" (124d). Berceo enfatiza esta relación de amigo leal a su señora con el símil "afijada-madrina" (129b), ahora desde el putno de vista de la protección que recibe su alma.

Sin embargo este clérigo, galardonado servidor de la Virgen, es víctima de una falsa percepción que lo lleva a un engaño. La falsa percepción se corresponde con la disquisición que Berceo hace sobre los cinco sentidos y cómo rezando los gozos se nos perdona el yerro al que nos llevan.

La circunstancia que permite el milagro se expresa en una sola estrofa (123) que ocupa la parte central del Milagro, una enfermedad que lo llevará a la muerte. Para dar relieve al dolor del clérigo, Berceo lo describe en un verso de gran expresividad colocado en el mismo centro del Milagro: "qe li querién los ojos essir de la mollera." Este verso hace juego con la idea de la separación del alma y del cuerpo y vuelve a utilizar el motivo de los sentidos, centrándose en el de la vista, como más adelante utilizará el del oído para ilustrar la percepción falsa del discurso de la Virgen.

El milagro que opera la Virgen no es otro que su aparición para anticipar el galardón que el clérigo tiene bien merecido, no el galardón en sí, pues es natural que se salve dada su buena vida. Aparición y mensaje constituyen el milagro.

Berceo no describe la aparición, sino que se centra en el mensaje y para ello transcribe las palabras de la Virgen. Su monólogo consta de dos

partes: saludo (124b, c) y mensaje (125–126). El mensaje se repite dos veces, cada una bajo un punto de vista diferente. La primera vez anima a su amigo y le anuncia el fin de su dolor dándole como prueba que su pulso "es bueno complido" (125d). La segunda vez, le vuelve a animar y a anunciar el fin de su dolor por el galardón que su "servicio e amor" se merecen.

Este mensaje es alegórico; contiene una anfibología, quizá percibida por el lector u oyente, pero no por parte del receptor del milagro. Dos veces se refiere la Virgen a la curación del dolor que sufre el clérigo. Este dolor no es otra cosa que la vida terrenal. Berceo juega con las palabras: "tente con Dios a una por de cuita essido" (125c), frase que puede tomarse, como hace el clérigo, con un sentido físico —curación de su enfermedad—, o, si se mira desde un punto de vista alegórico, como es el caso, se refiere al encuentro o unión del alma con Dios y la salida de "este valle de lágrimas." La prueba que da la Virgen, "ca dizlo el tu pulso, que es bueno complido" (125d), vuelve a apoyarse en la anfibología que presenta la palabra "complido", que puede remitirnos al campo semántico de "abundante-lleno de vida," o bien puede ser usado con el significado de "completo-acabado." La segunda vez que se repite el mensaje, "tente por mejorado de toda la dolor" (126b), se vuelve a jugar con el significado de "toda la dolor." La Virgen le indica asimismo la intención que tiene de otorgarle el galardón (que el clérigo entiende como curación). Si la Virgen apela a sus sentidos dos veces en dos estrofas consecutivas: "tente con Dios a una por de cuita essido", "tente por mejorado de toda la dolor", Berceo utiliza el mismo recurso para subrayar la falsa percepción: "Bien se cuidó el clérigo del lecho levantar" (127a), "Bien se cuidó el clérigo de la presón essir" (128a). El milagro se resuelve, tras un anuncio del autor: "óvose otra guisa esto a terminar" (127d), con la muerte del clérigo y la entrada de su alma, conducida por la Virgen, en la gloria.

Berceo utiliza la malinterpretación del clérigo para subrayar el tema del yerro en el que los sentios nos hacen caer. Para ello construye un discurso ambigüo que pone en boca de la Virgen, cuidándose de mantener el doble sentido hasta que presenta la reacción del monje engañado. Es importante notar la diferencia de sentido que hay en las palabras de la Virgen entre el texto latino, "*gaudii* [...] *mecum particeps eris*" (66),[6] y las que pone Berceo, "serás aína de tu dolor guarido." En el texto latino las palabras de la Virgen carecen de doble sentido, ya que *gaudii* remite inequívocamente al plano sobrenatural; en Berceo, en cambio, las oscuras palabras de la Virgen se refieren aparentemente al plano terrenal, dado el contexto que la narración ha creado.

La narración del milagro, dividida en dos partes, se apoya en los dos sentidos más importantes que poseemos: la vista (aparición) y el oído (mensaje), que engañan al buen clérigo, aunque, gracias al servicio que ha prestado a María, no impiden que vaya a la gloria.

Las dos estrofas finales muestran una visión optimista frente a la miseria del hombre sujeto a su carne. Berceo comienza glorificando a la Virgen, "benedicta sea Ella" (130b), y comenta en la misma copla la falsa percepción del monje, "como lo dizié Ella él no lo entendió" (130c) y la lealtad de María "en quanto qe disso verdadera issió" (130d); Berceo ya había comparado la poca capacidad de comprensión del clérigo con el conocimiento que la Virgen tiene de los designios divinos: "ha grand diferencia de saver a cuidar" (127c). Todo ello hace que el lector u oyente vuelva los ojos al verdadero mensaje y no a la falsa interpretación. La estrofa siguiente nos muestra la posibilidad de librarnos del yugo de los sentidos al indicar la existencia de un público que presencia el milagro y que glorifica a la Virgen. Esta comprensión por parte del público también se apoya enlos dos sentidos que utilizó antes para narrar la aparición y el mensaje de la Virgen: "udiero e vidieron" (131a).

Berceo presenta este Milagro como ejemplo para desarrollar y describir la fragilidad del ser humano, guiado por los sentidos y sujeto a la esclavitud del pecado. Ya que no podemos liberarnos de esta esclavitud, a causa de la trangresión de Eva, Berceo nos ofrece una solución: el servicio a la Virgen, una nueva madre que nos permite lograr la salvación a pesar de estar atados a la carne. El medio de llegar a ella es a través de la oración. Utiliza así los cinco gozos de la Virgen como antídoto contra los yerros que se derivan de los cinco sentidos.

Juan José Prat Ferrer
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Para evitar confusiones, escribo "Milagro" cuando me refiero a la narración y "milagro" cuando hablo de la acción sobrenatural.
2. Para el texto del Milagro de Berceo sigo la edición de Jesús Montoya Martínez.
3. Para el texto del Milagro latino sigo la edición de Dutton (65-66).
4. Brian Dutton (66) ha señalado las diferencias más significativas del texto de Berceo con la versión latina. Coincido, pues, con él en señalar variantes, pero como mi propósito es distinto al de Dutton, pongo el énfasis en destacar las variantes de estructura entre ambas versiones respecto al tema de los gozos y los sentidos.
5. Montoya Martínez ha señalado la posición estratégica de esta copla (92, nota).
6. Estas palabras de la Virgen al clérigo moribundo parecen estar inspiradas en las que Cristo le dice al buen ladrón en el suplicio: "*Hodie mecum eris in paradiso*" (Lc XXIII 42–43).

OBRAS CITADAS

Dutton, Brian, ed. *Obras completas, II, Los «Milagro de Nuestra Señora»*. De Gonzalo de Berceo. 2ª ed. London: Tamesis, 1980.
Montoya martínez, Jesús, ed. *El libro de los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo*. Granada: Universidad de Granada, 1986.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

El milagro XVI de los *Milagros de Nuestra Señora* y la versión latina: trasformación de algunos temas.

Mi propósito en este trabajo es ilustrar cómo Berceo trasforma algunos temas de la versión latina de los *Milagros de Nuestra Señora* para actualizar el milagro y darle una dimensión dramática y propagandística. Tomo como ejemplo el milagro XVI y la versión latina que suministra la edición de los *Milagros* de Dutton. El argumento de este milagro —la historia del niño judío arrojado al horno por su padre después de haber comulgado— era, como señala Joël Saugnieux, uno de los más difundidos de la cristiandad —Saugnieux nos dice que se conocen treinta y tres versiones de este milagro en lenguas clásicas o romances— (Saugnieux, 84) y el mismo Berceo nos recuerda la popularidad de esta historia: ''[hazanna] sonada es en Francia, sí faz en Alemanna'' (352c). La originalidad de Berceo, en lo que toca al contenido, no se produce, pues, en el plano del argumento sino en la trasformación de unidades menores de ese argumento, que podemos llamar temas. Estos temas se trasforman para conseguir nuevos efectos tanto artísticos como ideológicos.

Consideremos, por ejemplo, el tema de ''la escuela'' en este milagro. En la versión latina se nos muestra a un niño judío que recibe instrucción junto con otros niños cristianos. La alusión a una escuela es por lo tanto implícita y tan circunstancial que se alude a ella en una sola oración subordinada, ''Die igitur sollempnitatis Pasche cum christiani pueri in quandam eclesiam accederent ad participandum sacrum corpus Domini; quidam puer de gente hebreoroum *qui cum eis litteris instruebatur,*[1] inter illos ad altare accesit'' (129). La alusión a una enseñanza común a los niños cristianos y hebreos es en la versión latina un mero procedimiento de localización de la acción en un pasado que evita la narración *in medias res*. Para Berceo el tema de ''la escuela'' tiene otro contenido y otra dimensión sintáctica y semántica. Berceo introduce este tema en una cuaderna vía, que es una gran *amplificatio*:

Tenié en essa villa, ca era menester,
un clérigo escuela de cantar e leer;
tenié muchos crïados a letras aprender,
fijos de bonos omnes qe qerién más valer (354).

Una *amplificatio* como esta incorpora al milagro en castellano más información ideológica e histórica. El sintagma "ca era menester [la escuela]," nos introduce en la preocupación creciente por la enseñanza del pueblo que respondería al ánimo del concilio de Letrán de 1215; y no menos importante, ese sintagma introduce la voz del autor, no en su función narrativa, sino como portador de una moral o propaganda que no tiene el texto latino. Sin embargo, frente a la precisión del original latino, que nos sitúa al niño antendiendo directamente la misma escuela "instruebatur inter illos," como compañero de niños cristianos —*cum sociis pueris*— Berceo utiliza un nexo implícito, por yuxtaposición, entre la escuela y el niño y nos lo presenta acercándose a la escuela atraído más por un fin inocente que por ánimos de aprender, "venié un judïezno, natural del lugar / por sabor de los ninnos, por con ellos jogar" (355a–b). Sin embargo, Berceo no sólo no elimina la función de la escuela en el conjunto de la narración sino que, como se ha visto, la amplía considerablemente, aunque cuidándose de crear para ello una disposión sintáctica de cláusulas independientes que permita ponderar cuanto se quiera el beneficio de la escuela en general, al tiempo que conserva la motivación libre del niño, no influida por la escuela, ni asistiendo cotidianamente a ella. Esto hace más agudo el contraste entre la comunión del "judïezno" y la reacción violenta y de sorpresa de su padre porque aleja radicalmete el mundo cristiano y el judío, mientras que en el texto latino se nos presentaba un punto de intersección entre ambos mundos representado por la escuela a la que asisten tanto cristianos como judíos. Por otra parte, si el niño se presenta, como en el texto latino, asistiendo a la escuela como uno más, debería disminuir la sorpresa del padre ante el contagio o conversión de su hijo. Son, en este caso, los rasgos de estilo efectista lo que motivan la mayoría de los cambios en la versión de Berceo, interesado en crear contrastes fuertes, a modo de la narración folclórica, de gran efecto en el público. Otra prueba del interés de Berceo por subrayar el carácter libre e ingenuo de la conversión del niño se pone de manifiesto al suprimir al "ignorante presbytero" (Dutton, 129) que administra la comunión al niño judío en la fuente latina. Berceo prefiere crear un móvil sicológico espontáneo en el niño, "prisol al judïezno de comulgar grand gana" (356c). Berceo ha añadido ingenuidad al personaje del niño con una cierta función de cara al público al que está dirigido. Fijémonos en que el niño judío ignora el código de signos cristianos en ciertos momentos, sobre todo al referirse a la Virgen cuya identidad real parece desconocer. Esta ignorancia contrasta con otros momentos en que el niño aparece totalmente familiarizado con los términos del código cris-

tiano: por ejemplo, tras comulgar, el chico sale de la iglesia "alegre e pagado" (359a) y se dirige a su casa. En la explicación frente a la reprimenda de su padre por su tardanza, el niño se muestra familiarizado con los términos cristianos para el ritual de la misa:

> Padre —dixo el ninno— non vos negaré nada,
> ca con los christianiellos sovi grand madrugada;
> con ellos odí missa ricamente cantada,
> e comulgué con ellos de la ostia sagrada (360).

Compárese el conocimiento del niño al identificar "la ostia sagrada" con la ignorancia con que sistemáticamente describe a la Virgen en el texto, sin identificarla como tal. Parecería que ha sido la comunión la que le ha iluminado en la doctrina cristiana, pero la identidad de la Virgen, aún depués de salvarle del fuego, queda para el niño en la indeterminación, como si no tuviera elementos culturales suficientes para identificarla con su verdadero nombre:

> Preguntáronli todos, judíos e christianos
> cómo podió venzer fuegos tan sobranzados (368a8b).
> Recudiólis el ninno palavra sennalada:
> "La duenna qe estava enna siella orada
> con su fijo en brazos sobre'l altar posada,
> éssa me defendié qe non sintía nada" (369)

Tal contraste en el niño entre conocimiento e ignorancia del código religioso cristiano creo que se explica sólo en el contexto de los diversos planos que crea la estructura del milagro con fines dramático-efectistas y en detrimento de la veracidad escrupulosa; esto es, hay que distinguir cuando el niño habla dentro de su casa —en su círculo semita— o cuando lo hace para los cristianos, porque ahí está la clave de su conocer o ignorar respectivamente el código de signos cristianos. Para causar una reacción cruel y altamente dramatizada en su padre —efecto que interesa al narrador— el niño denomina con sus nombres precisos el ritual cristiano: "e comulgué con ellos de la hostia sagrada." En cambio, frente al público cristiano, el niño judío se muestra incapaz de identificar con sus verdaderos nombres la realidad religiosa de todos conocida por sus atributos, como la Virgen, convirtiéndose así en formulador de una perífrasis tan efectiva para el público como habitual en el estilo de Berceo que acostumbra a referirse con perífrasis a conceptos religiosos archisabidos en el mundo cristiano; por ejemplo, la vida eterna: "Issió de mal ivierno, entró en buen verano" (303c); al infierno: "[la posada] do nunqua verie cosa de que fuesse pagada" (249c), etc. Lo que le importa a Berceo, pues, es el efecto que consigue en su público al hacer que un niño judío identifique a la Virgen a base de perífrasis ingenuas que todos captarían con gusto; los oyentes

sabrían inmediatamente de quién se trataba: "Entendieron qe era sancta Maria ésta, / que lo defendió ella de tan fiera tempesta" (370a-b) y se asombrarían de cómo la Virgen se manifiesta tal cual, con los mismos atributos con que ellos la conocen, incluso para la gente sin esas mismas creencias. Así, en este milagro se universalizan los atributos de la Virgen al ser identificados desde fuera del mundo cristiano y, por lo tanto, se presenta una perspectiva nueva que no existe en los restantes milagros. El niño judío es salvado en este milagro en alma y cuerpo por su comunión y por su inmunidad al fuego respectivamente, ambas fruto de la intervención de la Virgen. Es un claro ejemplo de conversión y la intervención de la Virgen sirve como arquetipo del triunfo de la religión cristiana sobre cualquier otra. Para que el enfrentamiento tácito de religiones se haga más efectivo, Berceo va a desarrollar un caso de sustitución de la familia real del niño judío por la Familia Divina que protagoniza el milagro. El niño judío, que se nos ha presentado al principio sin ascendencia familiar, pasa a formar parte de la Familia Divina: con la comunión gana un nuevo Padre, y al mismo tiempo conoce, aunque sin conciencia, a su nueva Madre a la que describe con el tipo de perífrasis mencionadas (367-8). El autor nos va a contrastar esta familia divina inmediatamente con la familia real del niño. Partiendo de lo más obvio, este milagro sigue paradigmas consagrados tanto en la tradición literaria —las *Confesiones* de san Agustín— como legendarias folclóricas —la historia de santa Bárbara o santa Catalina, por ejemplo— en las que un padre no cristiano y malvado castiga la conversión o participación de su hijo en ritos cristianos. El peso del modelo folclórico hace que la madre, por encima de su credo, aparezca en el relato caracterizada como prototipo de madre protectora de su hijo frente a la crueldad del padre; "Metió la madre vozes e grandes carpellidas / tenié con sus oncejas las massiellas rompidas" (364a-b). La madre del niño quiere impedir que el padre le queme vivo en un horno. Este es el momento para hacer rivalizar a ambas familias y el resultado se nos anuncia claro: frente a la impotencia de la madre real para evitar la desgracia, la Virgen actúa inmunizando al niño contra el fuego; el autor nos revela, además, la participación coadyuvante del nuevo Padre, ausente en el texto latino, y explícita no en la acción o en boca del niño judío, sino en la voz del narrador: "el ninnuelo del fuego estorció bien e gent / fizo un grand miraclo el Rey omnipotent" (365c-d) o "non priso nulla tacha, nulla tribulación, ca pusiera en elli Dios la su bendición" (367c-d). De modo que el milagro se atribuye, a través de dos voces distintas en el relato, la del narrador y la del niño, a Dios y a la Virgen respectivamente, actuando en conjunto como la nueva Familia del niño. En este orden de cosas no es casual que en las perífrasis del niño judío para caracterizar a su salvadora se destaque la maternidad como rasgo distintivo de la Virgen, "La duenna qe estava enna siella orada / con su fijo en brazos sobre'l

altar posada / éssa me defendié qe non sintía nada" (369b–d). Puede verse en el niño judío una correspondencia con el niño Dios a quien la Virgen cuida en su infancia con la misma eficacia y con toda la humanidad con que el gótico gusta representarla para mover el sentimiento y fervor del público. El narrador a su vez, subraya el carácter de madre esbozado por el niño, con un símil que revela toda la oposición de las dos familias que se comparan: ya en los brazos de la Virgen, el narrador comenta: "En brazos de su madre non iazrie más en paz" (366b).

Frente a la dimensión primordial de Madre que la versión de Berceo da a la Virgen, en la versión latina no hay ni una sola alusión ni en boca del niño ni en boca del narrador a la maternidad de la Virgen.[4] La versión de Berceo hace de este milagro tan divulgado un milagro sobre el amor maternal de la Virgen y no un milagro cualquiera sobre el poder de María. Para reforzar la maternidad de la Virgen, Berceo crea una atmósfera de sensibilidad por lo infantil y por la familia ausentes en el original latino. El mismo narrador da muestras de una sensibilidad paternal en el uso de exclamaciones como "¡mal venga a tal padre qe tal faze a fijo!" (363d), o de diminutivos afectios, "Prisieron al judío, al falsso desleal / al qe a su fijuelo fiziera tan grand mal" (371a–b), que harían efecto en la sensibilidad de su público. Y por su maternidad se identifica la Virgen a sí misma, "Yo so Sancta Maria / Madre de Jesu Christo, qe mamó leche mia" (109a–b).

El tema de la sustitución de familias, y el de la escuela se conectan estrechamente con el antisemitismo de Berceo. Las peculiaridades de este antisemitismo ya han sido bien señaladas por Saugnieaux, aunque aquí vamos a considerar cómo se refleja el antisemitismo al adaptar la fuente latina al romance. La diferencia más significativa entre ambas versiones es que en la versión latina los judíos aparecen conviviendo con los cristianos, sus niños asisten a las mismas escuelas, y todos forman parte del mismo vecindario; ya vimos antes, cómo la versión latina presentaba al niño judío asistiendo a la misma escuela que los niños cristianos. Además, en otras partes del texto latino se reafirma la presencia de un público mixto de cristianos y judíos: "Mater vero pueri nimio dolore constricta eiulando clamare cepit multuosque *tan christianos quam iudeos* in brei aggregavit" (129) frente a la alusión neutra de Berceo: "ovo muchas de gentes en un rato venidas" (364c). También en el epílogo del milagro en latín vuelve a aparecer un público mixto de cristianos y judíos: "Quod videntis tam iudei quam christiani Dominum et sanctam eius genetricem collaudaverunt . . ." (129). El texto de Berceo suprime esta alusión también. En cambio, Berceo traduce el sintagma "tam christianos quam iudei" en otro lugar de la narracion: el público judío se hace presente solo en el momento en que el niño judío identifica a la autora del milagro, a la Virgen. Este es el momento más conveniente, desde la perspectiva moralizadora de un clérigo, para situar la derrota religiosa de los judíos, que deben reconocer

con sus propios ojos, el poder de la Virgen y, por tanto, la superioridad de la religión cristiana. Esto vuelve a ilustrar lo que antes llamamos una universalización del poder y la fama de la Virgen que es reconocida, en este caso, tanto por judíos como por cristianos.

El momento en que el niño judío va a revelar a la Virgen como autora del milagro ha sido muy bien aprovechado por Berceo para insertar la presencia de un público judío—que sea testigo del milagro—mientras que, por otro lado, el autor ha eliminado a ese público judío cuando aparece mezclado en las mismas actividades que los cristianos, como ocurre en la versión latina; no le interesa a Berceo dar una imagen de convivencia estrecha entre cristianos y judíos. ¿Responden estas diferencias a un cambio en la realidad social de los judíos diacrónica y diatópicamente? ¿Cuáles son estas diferencias? Lo cierto es que esa situación se corresponde perfectamente con lo que históricamente sabemos de la situación de los judíos en España durante el siglo XIII. En palabras de Saugnieaux,'' A partir del siglo XIII la iglesia hizo cuanto pudo para acabar con la convivencia [de judíos y cristianos]'' (79), y Berceo lo ilustra a la perfección con ese cambio del tema ''público judío'' de una situación de convivencia con los cristianos —en la fuente latina— a una posición de testigo de los milagros de la Virgen. Este cambio de situación del público judío en la versión de Berceo prueba, como los ejemplos anteriores, que hay una información histórica e ideológica valiosísima en la recreación de los temas que subyacen bajo el mismo argumento arquetípico del milagro. Estas variaciones a veces están motivadas por las particularidades del nuevo género y sus necesidades dramáticas, otras por la necesidad de introducir nueva propaganda ideológica o de adaptarse a una realidad histórica contemporánea al receptor del milagro; y en ocasiones, como en los temas que hemos tratado —escuela, familia y público judío— traducen, respecto a la versión latina, una necesidad de adaptarse a las características dramáticas que conlleva la difusión del milagro en lengua romance y en cuaderna vía, dirigido explícitamente a un público de oyentes; pero traducen también un cambio de esos temas en la realidad histórica que da origen a los *Milagros de Nuestra Señora*. Berceo no nos trasmite un antisemitismo racial —el milagro invita a la conversion— sino religioso; la supresión de los judíos, viviendo libremente con sus fueros y costumbres entre los cristianos, desaparece notablemente en Berceo que nos trasmite una sociedad cristiana en depuración de elementos extraños a su cultura. Esta depuración se realiza por absorción —como el caso del niño judío o del público judío— o, si no, por exclusión total de la esfera de la vida cristiana, que el texto de Berceo refleja con la desaparición del público judío de situaciones de convivencia.

Un estudio de conjunto —sobre el corpus de los veinticinco milagros— que observara estas recreaciones de los temas nos ayudaría a extender y

sistematizar nuestras conclusiones y, en definitiva, alumbraría mucho más la originalidad de los *Milagros de Nuestra Señora* como entidad literaria e ideológica que tiene una textura propia por más que hilada con mucha fidelidad al material de origen.

Luis Miguel Vicente García
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. El subrayado es mío y señala la oración subordinada que alude ímplicitamente al tema de la escuela.

OBRAS CITADAS

Dutton, Brian. *Gonzalo de Berceo. Obras completas. II: Los Milagros de Nuestra Señora.* Londres: Tamesis Books, 1971.

Saugnieux, Joël. "El antisemitismo de Berceo", en *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

La estructura bipolar y tripartita del milagro XXV de Berceo

Único, en tanto que no forma parte de ninguna de las colecciones latinas en que aparecen los demás,[1] el milagro XXV de Berceo se distingue también por ocurrir no ya sólo en la tierra del autor sino en vida de éste.

El momento en que se desarrollan los acontecimientos lo señala Berceo aludiendo perifrásticamente a Fernando III mediante un tópico de la época derivado de su victoria frente a los árabes ("En el tiempo del rey de la buena ventura," 869a).[2] Se sirve también de fórmulas a la manera de los epítetos épicos —que sintetizan elementos esenciales del objeto de la descripción— para presentar a los personajes. Por medio de epítetos y, además, por sus nombres, son mencionados don Fernando y don Alfonso ("don Ferrando por nomne, sennor [d'Estremadura], / nieto del rey Alfonso, cuerpo de grand mesura," 869bc). En contraste, los lugares vinculados a los hechos ("Castiella," 870c; "Çohinos," 871c; "León," 899a; "Avila," 905a) los indica de forma directa y escueta, a excepción del sitio de donde proceden los pecadores, el cual amplifica ("Moviéronse ladrones de parte de León, / de essa bispalía, de essa región," 870ab).[3]

Al colocar Berceo el milagro en un escenario no tan sólo reconocible sino familiar, da realismo a los acontecimientos a la vez que les patentiza a los oyentes contemporáneos que los milagros ocurren en su ámbito y en su tiempo, reforzando su fe en ellos y en el personaje cuya intercesión, en este caso, los hace posibles: la Virgen. De esta manera les recuerda que la salvación está a su alcance y les indica el medio para lograrla.

Al mismo tiempo, establece Berceo con el milagro XXV una polaridad respecto al primero de los *Milagros de Nuestra Señora*. El primero tiene lugar en Toledo —capital de los godos, fundadores de la sociedad cristiana española según la mentalidad del hombre medieval de la Península— y remite, por lo tanto, al origen y al estado ideal que se desea recobrar. En cambio, el milagro XXV —el último—[4] se realiza en Castilla, en el tiempo inmediato y cuando ya ha sido recuperada buena parte del territorio tras

la derrota de los infieles. Se logra así una perfección histórica y geográfica que cierra el círculo de la vivencia española a la par que la obra.

Esta polaridad de la obra se internaliza en forma concéntrica en el milagro XXV. Está el milagro estructurado en base no a uno sino a dos acontecimientos sobrenaturales. El primero lo protagonizan dos hombres malos; el segundo, un hombre bueno. Este último hecho es paralelo al primero y, al mismo tiempo, constituye parte de su solución.

Los dos hombres malos se confunden en su común delito y, reflejando la sociedad feudal, son presentados como seguidores del diablo (''guïólos el dïablo,'' 870d; ''. . . guïólos el Peccado, / el qe guïó a Judas fazer el mal mercado,'' 871cd; ''ministros del Peccado,'' 876c). Los distingue, mientras tanto, su relación con el mundo eclesiástico. Uno es lego; el otro, clérigo. Como los personajes reales, el lego está caracterizado por epítetos. Es ''omne de mal sentido'' (875c) ''en duro punto nado'' (871a), y contrasta con el clérigo, cuya profesión misma agrava su falta al no poder atribuirse a ignorancia (''mas de peor el clérigo, qe más avié leído,'' 875d). Ambos representan estados y niveles diferentes pero la misma condición de pecadores. Es necesario, pues, el tercer hombre, un canónigo virtuoso, que dé la condición contrastante y el ejemplo a seguir.[5] Este andamiaje bipolar y tripartito a la vez se repite a lo largo del milagro.

Aunque el delito es sólo uno —el robo— se ramifica de acuerdo a los tres objetos en que se lleva a cabo. Primero se perpetra en la celda que habita una monja cerca de la iglesia de la villa. La acción se presenta con detallismo gráfico y elementos novelescos. Se destaca, asimismo, la premeditación con que se realiza:

> Barruntaron la cosa estos ambos ladrones,
> moviéronse de noche con sennos azadones;
> dezquizaron las puertas, buscaron los rencones,
> bien entendién qe era la ciella sin varones (873).

La pobreza de la monja que mantiene la celda se señala mediante la enumeración de sus pertenencias y el uso de diminutivos que —aparte su empleo funcional en la rima—, al empequeñecer, subrayan esa pobreza (así como la insignificancia por la que los ladrones están arriesgando sus vidas y sus almas) a la vez que restan importancia a las pocas pertenencias que se enumeran y dan un toque afectivo al ''panno,'' único objeto de valor relativo que posee la religiosa:

> Pobre era la freira qe [mantenié] la ciella,
> avié magra sustancia, assaz poca ropiella;
> pero avié un panno, era cosa boniella,
> pora mugier de orden cubierta apostiella (874).

La escasez de provecho que hallan en la celda hace que los hombres pasen a robar en la iglesia. Adelantándose, el autor enfatiza el ''grand

sacrilegio'' que cometen en contraposición a la ''ganancia delgada'' que han de derivar (877d). Una vez más se presenta el robo mediante acciones fáciles de imaginar y, por lo tanto, accesibles a todo tipo de oyentes (''Fue con los azadones la cerraja rancada, / dezqizadas las puertas, la eglesia robada; / de quanto qe ý era non remaneció nada,'' 877abc; ''Despojaron las sábanas qe cubrién el altar, / libros e vestimentas con qe solién cantar; / fue mal desvaratado el precioso logar,'' 878abc). Culmina la escena con la pretensión de los ladrones de robar la toca de la imagen de la Virgen.

Al poner sus ojos en la imagen de María, los ladrones ven a un tiempo a ''la Virgo gloriosa'' y a la madre ''con su ninno en brazos, la su dulz creatura'' (879cd). El temor que por un lado tendría que provocar la Virgen como la poderosa Teotokos y la ternura que por otro debiera despertar su imagen maternal contrastan con la impasibilidad de los dos hombres. Aprovecha Berceo la profesión del clérigo para lúdicamente hacer resaltar su falta:

> Argudóse el clérigo, fízose más osado
> ca en cosas de [glesia] él era más usado;
> fue·l travar de la toca el malaventurado
> ca con esso avrién su pleito acabado (881).

La tierna descripción hecha de María contrasta además con la firmeza con que la Virgen castiga a los ladrones haciendo que lleven, literalmente, en el pecado la penitencia. Valiéndose de la ironía y el litotes señala Berceo la reacción de la Virgen ante la ofensa (''mostró qe del servicio non era muy pagada,'' 882c), e, hiperbólicamente, el resultado de ésta (''nunqa veyeron omnes toca tan qerellada,'' 882d). La fuerza con que se le pega la toca al clérigo en el puño se muestra también mediante una hipérbole, aquí comparativa (''qe con englut ninguno non serié tan travado / nin con clavo qe fuesse con martiello calcado,'' 883cd).

Como el llevar el clérigo la toca prendida a los dedos no les impediría, sin embargo, a los ladrones escapar, es necesario el efecto psicológico de la pérdida de la memoria que los desorienta y les impide salir de la iglesia. La visualización de este efecto se hace posible no ya sólo a través de imágenes que lo ejemplifican sino de símiles (''fueron pora la puerta, fallar no la podieron,'' 884c; ''Andavan tanteando de rencón en rencón / como [fazié] Sisinnio . . . ,'' 886ab;[6] ''andavan como beudos, todos descalavrados, / oras davan de rostros, oras de los costados,'' 887bc). Aunada a los castigos se da la ironía de que los ladrones quedan presos de lo que querían robar —la toca y la iglesia— y, por consiguiente, de que lo que antes ambicionaran ahora, de poder, quisieran dejar (''De lo qe avién preso non se podién quitar, / ya lo qerrién de grado, si podiessen, dexar; / dexarlo ién de grado, no lo querrién levar,'' 885abc).

Con esto se vuelve a la introducción del milagro. En la estrofa 868, sin que se advierta en un principio, Berceo se vale de un juego de palabras

para adelantar y resumir parcialmente el milagro y la lección que de él debe sacarse, aludiendo a un tiempo —no sin humor— a las consecuencias que podría tener para el oyente no apreciar lo que le va a contar:

> Bien creo qe qi esti miráculo oyere
> *no le querrá toller la toca qe cubriere*
> *ni li querrá por fuerza toller lo qe toviere;*
> membrarle deve esto demientre qe visqiere.[7]

Como es indispensable para que haya una lección que haya testigos del hecho, y como la acción merece también el castigo de las leyes humanas, mientras los ladrones permanecen en la iglesia, la monja cuya celda fue robada da aviso a los hombres del lugar. El apoyo en imágenes visuales, tan socorrido por los autores medievales para facilitar la comunicación, lo emplea aquí Berceo para mostrar la reacción de estos hombres, sirviéndose de los elementos novelescos que encierra la escena para mantener a los oyentes entretenidos y pendientes de su narración. Consigue aquí, por otra parte, reflejar el contenido con la forma mediante la concatenación, "pues el repercutirse de la construcción reproduce el eco de la escena tumultuosa reresentada" (Gariano 91):

> la gente más liviana adiesso fue venida.
> Fueron luego venidos grand turma de peones, (888d y 889a),
>
> darles grandes feridas con muy grandes bastones.
> Dávanles grandes palos e grandes carrelladas, (889d y 890a).[8]

Con la repetición de la palabra "grandes" y su variante "grand," además, queda subruyado el duro castigo a que se ven sujetos los delincuentes. La solución para el lego se da de inmediato: se le enjuicia y se le ahorca ("sobre'l lego cativo prisieron mal consejo: / alzáronlo de tierra con un duro vencejo," 893cd); en cambio, para el clérigo se bifurca: primero, para librarlo de la toca, y luego, para juzgarlo según su estado.

Es aquí donde se hace intervenir al buen religioso. En contraste con el ladrón que al querer robar la toca es castigado por la Virgen haciendo que se le pegue a la mano, el virtuoso, al querer honrar a María besando la toca en su lugar ("Quiso el omne bono de la toca travar, / en vez de la Gloriosa el su velo vesar," 895ab), consigue despegar el disputado objeto ("mas al christiano bono quísolo Dios onrrar: / despegóse la toca adiesso del pulgar," 895cd; "al bon omne qe quiso vesar la tu toquiella / bien suelta gela diste . . . ," 909cd). Contrasta asimismo la forma en que sin proponérselo el buen hombre logra despegar la toca con la acción deliberada de María pegándosela al mal clérigo. Este segundo y sucintamente narrado episodio, siendo un acontecimiento sobrenatural en sí, sirve de solución parcial al milagro central en que se inserta.

Dentro del marco feudal y espíritu mariano en que se desarrollan los *Milagros*, la lealtad y el servicio a María vienen a determinar al hombre como bueno o malo. Se explica así cómo el ladrón devoto del milagro VI (142–159), pese a cometer el mismo delito que el lego y el mal clérigo de "La iglesia robada," es protegido por la Virgen. Condenado dos veces a muerte por sus fechorías, en ambas ocasiones, no obstante su mala conducta, lo salva María en pago a la devoción que siempre le demostrara.

Esta devoción, sin embargo, ha de ser sinceramente sentida para que valga, como lo refleja el milagro IX (220–235). El servicio que en este episodio el clérigo ignorante —un hombre bueno pero simple— le brinda a María, no por su deseo sino mecánicamente, en virtud de su ignorancia ("dicié cutiano missa de la Sancta María; / non [sabié] decir otra, diciéla cada día, / más la [sabié] por uso qe por sabiduría," 220bcd; "el *«Salve Sancta Parens»* sólo tenié usado, / non sabié otra missa el torpe embargado," 221cd), no sólo no le aprovecha sino que, de hecho, es la causa de su desgracia. En cambio, cuando humillado y separado de su cargo por el obispo, acude en su desesperación con fe y voluntad a la Virgen ("tornó en la Gloriosa ploroso e quessado, / qe li diesse consejo, ca era aterrado," 226cd), recibe su protección inmediata ("el ruego del su clérigo luego gelo udió, / no lo metió por plazo, luego li acorrió," 227cd), destacando Berceo que María ". . . nunqua falleció / a qi *de corazón* a piedes li cadió" (227ab).[9] De corazón quiere el buen religioso de "La iglesia robada" honrar a María; sin miramientos la afrentan el lego y el mal clérigo.

En el robo que éstos cometen claramente se establece una progresión que va de afuera hacia adentro, de lo marginal a lo central, comenzando en la celda, pasando por la iglesia y terminando en la Virgen, quien, por otro lado, es el eje central de todo el libro y la ligazón de sus partes. La progresión es también vertical, partiendo del más humilde nivel religioso hasta la Madre misma de Dios, lo que acentúa la gravedad del delito y lleva un contraste implícito: mientras más alto está el objeto contra el que se comete la falta más se hunden los ladrones en el pecado.

Marcadamente señalado queda en el milagro XXV que no era el mismo tribunal ni igual la forma para juzgar a un lego que a un clérigo. Es necesaria la llegada providencial del obispo para poder resolver la situación del mal religioso. Conforme el clérigo —conjuntamente con el lego— fue antes dos veces preso por María —en su propio pecado ("De lo qe avién preso non se podién quitar," 885a) y al no permitirle salir de la iglesia ("e como los avié presos Santa María," 891c)— ahora lo es, una tercera ocasión, por el obispo ("Prísolo el obispo, levólo a León," 899a). Cada prisión está marcada por una forma de la palabra "preso," y el paso de una a otra hasta el desenlace conlleva la separación y el alejamiento del clérigo de la imagen de la Virgen, de la iglesia de la villa en particular y del obispado en general hasta perderse en la nada.

Un documento de época lo constituye el mostrar cómo se traslada al mal clérigo de lugar (“manos atrás atadas a leï de ladrón,” 899b). Igualmente informativo es el verso “judgar ageno clérigo por leï es vedado” (905), entre otros en este mismo milagro que reflejan aspectos del sistema judicial de la época. Si bien corresponde al obispo de Ávila juzgar al clérigo, puede el de León, sin infringir la ley, expulsarlo de su jurisdicción y prohibirle que regrese a ella so pena de muerte. Determinadas quedan, pues, las tres pagas que cada uno de los protagonistas humanos del milagro recibe en base a su estado y conducta: la muerte el lego, el destierro el clérigo ladrón y el reconocimiento divino el buen canónigo.

La dualidad que a nivel conceptual se observa en el texto, se manifiesta también en la forma cuando se expone la confesión del clérigo. Primero, ésta aparece indirectamente narrada por el autor (“Confessóse él misme con la su misme boca, / toda su pleitesía, su mantenencia loca, / como a la Gloriosa despojaron la toca,” 898abc) y, más tarde, se da por medio del diálogo entre el clérigo y el obispo:

> Dísso'l el bispo: «Clérigo, ¿tú feziesti tal mal
> o qual todos te fazen otórgaste por tal?».
> «Sennor —disso el clérigo— mi padre spiritual,
> contra la mi maleza nunqa fallé egual.
>
> Quanto de mí te dizen todo es grand verdat,
> non te dizen el diezmo de la mi malvezdat;
> sennor, por Dios te sea e por la caridat,
> non cates al mi mérito, mas cata tu bondat» (902 y 903).

También a través del diálogo se da la sentencia del obispo (904-906). Esto hace posible mostrar directamente el sentir y pensar de los personajes al tiempo que se le proporciona viveza e inmediatez a la narración haciéndola más atractiva al público.

Concluída en sí la narración del milagro con la expulsión del obispado del clérigo, se apresura Berceo a señalar que “el miráculo nuevo fuertmient lo recabdaron, / con los otros miraclos en libro lo echaron,” (907cd), recalcando dos estrofas después que su fuente es escrita (“. . . como diz la cartiella,” 909d). Esta insistencia pone de manifiesto la importancia que para el hombre medieval tiene el fundamentarse en la palabra escrita que le confiera veracidad a la suya, más cuando, como en este caso, el propósito moralizador y didáctico de la obra requiere el apoyo de una autoridad que la valide.

Para que, por otra parte, el milagro que se cuenta tenga valor universal, no puede estar circunscrita su lección a un tiempo y a un medio. Con conciencia de ello, en la exaltación final a la Virgen, Berceo dispara la dualidad internalizada en el milagro fuera de la obra misma para abarcar a

todos los hombres ("Tú, Madre gloriosa, siempre seas laudada, / qe saves a los malos dar mala sorrostrada, / sabes onrrar los buenos como bien ensennada," 908abc); retrayéndola luego para ejemplificar lo general con lo particular:

> Los malos qe vinieron afontar la tu ciella
> bien los toviste presos dentro en tu capiella;
> al bon omne qe quiso vesar la tu toquiella
> bien suelta gela diste, como diz la cartiella (909).

Lo esencial del milagro queda resumido, consiguientemente, en las consideraciones finales del mismo.

Puesto que como "Sennora benedicta, Reína acabada" (910) —gracias a su Hijo ("Por mano del tu Fijo don Christo coronada," 910b)— el poder de la Virgen es inmenso, Berceo le pide que sirva de guía para que se salven las almas:

> Tú nos guía, Sennora, enna derecha vida
> Tú nos gana en cabo fin buena e complida;
> guárdanos de mal colpe e de mala caída,
> qe las almas en cabo ayan buena essida (911).

Explicita de esta manera su propósito y deseo al escribir, incluyéndose a sí mismo en la aspiración a ser salvado por María.

Con la Virgen se completa el trío de guías con que cuenta el hombre en la vida; trío que está marcado en el milagro por el repetido uso de una forma de "guiar." Es el diablo quien guía al hombre al pecado. Él lleva a los ladrones a donde cometerán su delito ("vinieron a Castiella por su grand confusión, / guïólos el dïablo, qe es un mal guïón," 870cd; "hlegaron en Çohinos, guiólos el Peccado, / el qe guió a Judas fazer el mal mercado," 871cd). Dios, en cambio, vela por que se haga justicia. Él guía al lugar al obispo —representante suyo en la tierra— para que determine qué ha de hacerse con el clérigo ladrón:

> End a poccos días, Dios lo quiso guïar,
> acaeció qe vino el bispo al lugar;
> aduxieron el clérigo por gelo presentar,
> veer si·l mandarié o tener o soltar (896).

Queda a María salvar al hombre de todo mal y guiarlo al cielo.

Dado que para que lleve a cabo esta tarea es indispensable que tenga el poder para realizarla tanto como que sienta el amor que la impulse a hacerlo, Berceo, en este milagro —e igualmente en los demás—, desdobla a la Virgen presentándola a un tiempo como Reina gloriosa y como Madre piadosa. La Virgen es, en resumen, "fuent perenal . . . de qui mana la mar, / qe en sazón ninguna non cessa de manar" (867cd), metáfora que

la perfila como manantial inagotable y seguro de bendiciones que de Ella se derivan y del que los hombres se pueden servir. Es, por lo tanto, el milagro —y los *Milagros*— una invitación a valerse de María para alcanzar la salvación y un tributo que se le hace a la Virgen.

Este tributo de Berceo a la Virgen, que su colección de milagros marianos representa, se redondea con la adición de "La iglesia robada" a la obra. Con este milagro se completan veinticinco. El veinticinco es la raíz cuadrada del cinco, el número mariano por excelencia.[10] Como símbolo de María y multiplicado por sí mismo, el número multiplica a la vez el poder y la piedad de la Virgen y, con ellos, los beneficios que el hombre puede esperar de la "Madre gloriosa" (908a).

Silvia Rosa Zamora
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Brian Dutton hace un cotejo entre los *Milagros de Nuestra Señora* y los manuscritos *Thot, Pez y Phillips* (13–14). Un cotejo similar presenta Carmelo Gariano incluyendo el texto de *Gil de Zamora* (205–210). De interés al respecto es también el artículo de Richard Kinkade sobre el ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2. Como se recordará, bajo Fernando III se reconquista Córdoba, Sevilla, Murcia y Jaén y se reduce a vasallaje al rey moro de Granada.

Citamos de la edición de Claudio García Turza pero manteniendo el orden tradicional de los últimos dos milagros de acuerdo al manuscrito *I*. Indicaremos en el texto y tras la cita, la estrofa y los versos entre paréntesis.

3. Señala Domingo Ynduráin con respecto a los *Milagros de Nuestra Señora* que "la localización . . . —cuando se nos da— viene acompañada de fórmulas ponderativas y desrealizadoras," lo que se observa con mayor claridad en los ejemplos que él cita que en este milagro (46).

4. Aunque la posición que debe tener este milagro en la obra aún no la determinan los estudiosos, hay concenso en que "La iglesia robada" parece haber sido añadida a los *Milagros* en fecha posterior a las demás narraciones. Seguiría siendo, consecuentemente, la última de las composiciones aunque no le correspondiera el número XXV.

5. Para Berceo el hombre puede salvarse dentro de su estado, pero es la salvación de su alma, no de su posición, lo que le preocupa. Propone, por lo tanto, y como clérigo él mismo, al hombre devoto como modelo. Un siglo después, Don Juan Manuel, representante de la nobleza —y preocupado por otras consideraciones además de las espirituales—, irá más allá para decir al hombre qué hacer "para poder guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado" (321).

6. Generalmente Berceo basa sus comparaciones en los elementos de la vida cotidiana, aquí, sin embargo, la alusión es culta. Dutton escribe una extensa nota sobre esta cita basándose en Daniel Devoto (209, 886bcd).

7. Las cursivas son nuestras.

Si bien es frecuente en Berceo adelantar lo que va a contar, el adelanto en este caso es violento dada su colocación al comienzo del milagro, sin un contexto previo que lo identifique como tal.

8. La concatenación, el poliptoton, la anáfora y la bimembración son usados a menudo por Berceo para oponer, contrastar, ampliar o reiterar ciertos puntos o elementos. La forma del alejandrino se presta a la estructuración bimembre dentro del verso; la facilidad, sin em-

bargo, con que se encuentran estos recursos en diferentes versos y de una estrofa a otra, sugiere que se trata más de una característica de estilo que de una imposición de la forma.

9. Las cursivas son nuestras.

10. Para detalles sobre el significado de los números cinco y veinticinco con relación a la Virgen y a los *Milagros*, véase Gariano (180–183).

OBRAS CITADAS

Dutton, Brian, ed. *Obras completas, II, Los Milagros de Nuestra Señora*. De Gonzalo de Berceo. 1ª. ed. London: Tamesis, 1971.

Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.

Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza, Logroño: Colegio Universitario de La Rioja, 1984.

Juan Manuel, Don, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1982.

Kinkade, Richard P. "A New Latin Source for Berceo's *Milagros*: ms. 110 of Madrid's Biblioteca Nacional." *Romance Philology* XXV, 2 (November 1971): 188–192.

Ynduráin, Domingo. "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra." *Berceo* 90 (enero-junio 1976): 3–67.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Literatura en las obras históricas de Alfonso X el Sabio

No es ésta la primera ocasión en la que me he planteado una lectura "literaria" de obras de carácter histórico, o por lo menos de textos de la Edad Media española que han pasado por ser tratados de carácter histórico. Diferentes estudios míos me han acercado, con el propósito de encontrar al autor literario, a obras de nuestros escritores medievales más reconocidos, y, particularmente, a esa pareja de autores insignes, de nombre universal, que fueron tío y sobrino, Alfonso X el Sabio y Don Juan Manuel. En la edición que tuve la oportunidad de preparar en 1985 para la colección "Temas de España" de una selección antológica de obras del rey sabio, ya planteé algunas de las consideraciones que hoy vengo a someter a la de ustedes sobre el carácter literario de las obras de Alfonso X.[1] Allí, precisamente en la selección de textos que realicé, recogí especialmente aquéllos que, a mi juicio, estaban más próximos a lo literario, al mundo legendario, de leyendas y tradiciones, de episodios profanos o sagrados más o menos novelescos, aquellos textos que hacen que hoy podamos leer pasajes de la *Estoria de España* o de la *General Estoria* como textos de entretenimiento, cualquiera que sea su procedencia. Descubrimos un carácter lúdico en los textos alfonsíes que hace que hoy, cada día más, estemos interesados los estudiosos de la literatura en ellos.

Un caso similar ocurre con don Juan Manuel y en tres ocasiones diferentes he tratado de mostrar la condición literaria de algunos de sus libros. En primer lugar, al referirme, hace ya más de quince años al *Libro de la caza*, en un artículo, junto con Angel-Luis Molina Molina, en el que advertimos el carácter de entretenimiento del libro juanmanuelino, así como sus condiciones literarias de contenido anecdótico y amenidad.[2] Posteriormente, fue el *Libro de las armas* del mismo don Juan Manuel el que fue examinado por mí como depósito de leyendas y tradiciones[3] y más tarde, muy recientemente, le ha tocado el turno al *Libro enfenido*, cuya condición de obra literaria ha venido revelada tanto por la constante referencia a la anécdota cotidiana como por su perfecta estructura, que he

considerado "gótica", evidenciadora de la mentalidad artística de Juan Manuel a la hora de elaborar este libro de educación. Las condiciones de amenidad de la obra, en la que entran en juego numerosos refranes y textos más o menos poéticos, dan la medida de la intención de don Juan Manuel y sobre todo de su nunca abdicada condición de autor literario puesta de manifiesto con tanto éxito en su *Libro de Patronio o Conde Lucanor*, así como, en diferente medida, en el resto de sus obras.[4]

El caso de Alfonso X es muy importante, como decimos, en este sentido. Tanto la *Estoria de España* como la *General Estoria* participan de este sentido de obra historiográfica con gran injerencia de carácter literario. La *Estoria de España* está planteada en cierto modo con una concepción muy innovadora y ya en esta intención se percibe el deseo del autor de coleccionar multitud de historias: "Mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias en que alguna cosa contassen los fechos de Espanna (. . .) et compusiemos este libro de todos los fechos que fallarse pudieron de ella, desde el tiempo de Noé fasta el nuestro". Y, en efecto, más que el simple acontecer político, lo que logró Alfonso fue coleccionar, debido a criterios artísticos innovadores que hoy debemos apreciar y destacar, una obra de excepcional contenido literario, lo cual ya fue advertido por la sagacidad de don Ramón Menéndez Pidal, quien no dudaba en señalar que Alfonso obtiene, "sometiendo los textos que le sirven de fuente a una amplificación, sin otro objeto que el hacer más animado el relato",[5] una obra de notable valor literario. Por su parte, Francisco López Estrada planteó en 1984 el valor literario de la obra de Alfonso X el Sabio y puso de manifiesto, en un artículo de divulgación, el gran sentido de la creación artística, aun cuando escribía libros de historia. Y así López Estrada, ponía un ejemplo muy de su gusto, al referirse a la presencia de la epístola ovidiana de Dido a Eneas en el árido camino de la *Estoria de España* como una prueba más del notable valor literario que Alfonso supo introducir en su obra histórica: "La prosa literaria castellana, sin apenas experiencia en estas cuestiones, tiene que dar expresión a las conmovedoras palabras de Dido. Esto es historia y, al mismo tiempo, ejercicio poético que prepara la posible creación de los libros de caballería y sentimentales."[6]

Tal como la *Estoria de España* ha llegado a nosotros se nos plantea el problema de lo que realmente corresponde a lo realizado en tiempos de Alfonso X el Sabio y lo realizado posteriormente, aspecto del que se ha ocupado una interesante bibliografía. La cuestión viene dada porque, para nuestro propósito, nos interesa someter a un análisis común todo el texto publicado por Menéndez Pidal como *Primera crónica general de España*, es decir *La Estoria de España* completa, que llega hasta nuestra baja edad media, por lo menos en la parte que llega hasta Alfonso VI, porque a partir de ahí, más lejos ya de los planes alfonsíes, la *Estoria* se convierte en una mera traducción ampliada del Toledadno, sin que entre en ella el gran

caudal de leyendas que se destaca en los episodios de toda la primera parte y de la segunda hasta el antes mencionado Alfonso VI.

Para entender con claridad el alcance de la condición literaria de la *Estoria de España*, hay que tener muy en cuenta los planteamientos realizados por Diego Catalán Menéndez Pidal en torno a la forma de composición de la *Estoria* alfonsí, ya que, según sus investigaciones, la realización de la obra se llevó a cabo acumulando versiones distintas de un mismo asunto que eran contrastadas.[7] Y tal procedimiento es muy interesante desde el punto de vista literario ya que, como señala Catalán, se trata de una obra "no de una construcción original apoyada en una información de primera mano o selectivamente deducida de la tradición historiográfica anterior,[8] lo que contrasta con la idea que hoy podemos tener de la historia, selectiva en sus fuentes, rigurosa en la búsqueda de información documental directa o de primera mano. Al parecer, sobre la base de las crónicas del Toledano y del Tudense, se montan, como ha señalado Catalán "toda un serie de narraciones de carácter particular, como, por ejemplo, la historia poética (de origen clerical) del Conde Fernán González, la *Historia Roderici*, la historia árabe de la destrucción de Valencia por el Cid (de Ben Alcama), etc.",[9] para añadir posteriormente "los jugosos y dramáticos relatos de la poesía épica popular. . . ."[10]

Como un primer ejemplo del gusto alfonsí por las leyendas y tradiciones, y antes de hacer una referencia más detenida a las gestas castellanas y su presencia en el conjunto de la *Estoria de España*, es interesante que observemos el tono, ambiente y carácter literario de un texto seleccionado por Alfonso X como el correspondiente a la emocionada carta de Dido a Eneas, cuya fuente, como se sabe, es una *Heroida* de Ovidio, como ya se ha encargado de estudiar Olga T. Impey en dos trabajos llenos de interés.[11] Lo que nos importa ahora es apreciar la expresión de los sentimientos conseguida por los redactores de la Estoria, que dotaban a la prosa castellana de un dramatismo y una intensidad desconocidas hasta entonces. Percibimos tal sensación en el mismo comienzo de la carta, cuando Dido escribe: "Eneas, mio marido: la razón que yo enuio dezir es tal cuemo el canto del cigno, que se tiende sobre la yerba rociada e comiença de cantar un canto cuemo dolorido a la sazón que ha de morir." La comparación con el cisne es la puerta abierta a una serie de recriminaciones, muy larga y detallada, en la que no falta la expresión, junto al relato pormenorizado, de sentimientos líricamente expresados. La cuitada Dido exclama: "Fagamos cuenta que todas estas cosas no seran assi cuemo yo e dicho, mas que todas te vernan assi como tu cuedas, ¿quando fallaras muger quet ame tanto cuemo yo, que muero por ti? Ca assi me quema el coraçon el to amor cuemo quema el fuego las cosas en que tanne la piedra suffre; de guisa que non queda de dia ni de noche de traer ante mi la tu semejança y en esto es siempre mi cuydado."

Alfonso, al recoger texto tan apasionado, fundaba los pilares de la

novela sentimental castellana, acuñando multitud de expresiones de la casuística amorosa, que se harían normales en el género. El dramatismo y la violencia de la pasión amorosa de Dido llega en un momento a la expresión física de su desesperación. El lenguaje de Alfonso alcanza entonces una particular expresividad: "Mas dim agora sis acaeciesse, lo que por ventura no sera, que tormenta se leuantasse en la mar, porque tu uiesses la muert a oio ¿que uoluntad te semeja que avries estonce, o que se te antoiarie quando se te membrase los peryuros e las mentiras que me tu dexistes por la tu falsa lengua, por que me enganneste? E alli se parara ante tos oios la ymagen desta tu mugier mezquina muy trist, com aquella que fue engannada falsamientre e despues desamparada; e antoiar se la com esta delante ti descabennada e toda sangrienta, y estonce diras que quanto periglo e quanto mal te uiene, que todo lo tu mereciste; e aun te digo mas, que si rayos cayeren del cielo, sempre te tembras que ferran en ti por la falsedat que fezist."

Expresiones como éstas de singular dramatismo y emoción son continuas a lo largo de la carta y se acrecientan en el momento final, cuando Dido se describe a sí misma redactando su carta y teniendo sobre sus rodillas la espada que Eneas trajo de Troya sobre la que vierte sus lágrimas y aun las gotas de su sangre, espada con la que, una vez acabada la carta, se dará muerte arrojándose desde una peña en escena de singular dramatismo.

Este mismo ambiente se respira por muchos lugares de la *Estoria*, en los que el mundo de lo legendario tiene importante parte. Un interesante y reiterado aspecto lo constituye el gusto de Alfonso por dar cabida en determinados episodios de la historia a referencias a las artes mágicas, a los sueños premonitorios, a las supersticiones, a las que, por la impresión que dan estas reiteraciones constantes, Alfonso X debía ser muy aficionado, y buena prueba de ello sn sus libros del saber de astronomía y otros en los que entra como componente lo sobrenatural. Ocurre, por ejemplo, en el episodio "De las sennales que acaecieron por el mundo a la sazon que mataron a Julio Cesar", donde relata Alfonso que "poco tiempo ante de la muerte de Julio Cesar contescieron por el mundo muchas sennales porque pudiera entender ell su muerte, si de escapar ouiera; ca pocos meses ante quel matassen contescio en tierra de Colonna . . . " E incluye la leyenda de los desenterramientos de Colonia, la del paso de Rubicón, la de las aves, los sueños de César y de Calpurnia y otras leyendas relacionadas con la muerte del ilustre romano, lo que pone de manifiesto que estamos ante un capítulo en que predomina lo sobrenatural y lo legendario, procedente de uno de los más fantásticos historiadores de la edad media: Vicente de Beauvais.

En otra ocasión, Alfonso adopta una postura negativa ante las artes de la adivinación. Cuando hace la historia de Mahoma, señala que "era omne

fermoso et rezio et muy sabidor en las artes que llaman magicas, e en aqueste tiempo era el ya uno de los mas sabios de Arabia et de Affrica'', con lo que Alfonso deja establecida en principio la condición de embaucador de Mahoma, relacionándolo con los cultivadores de las artes ocultas, que son marginados por la sociedad alfonsí y penados en las *Partidas*. Precisamente, y para que se observe el gusto de Alfonso, por todo lo anecdótico y legendario cuando, en este mismo episodio, está explicando los aspectos más sobresalientes de la religión mahometana no duda en detenerse en la frívola descripción del paraíso, como uno de los engaños más llamativos del predicador: ''et dizie les que el parayso era logar muy sabroso et muy delectoso de comer et de beber, et que corrien por y tres ríos: vno de uino, otro de miel, e otro de leche; e que auran los que y fueren mugeres escosas, non destas que son agora en este mundo, mas dotras que uernan despues, e auran otrossi complidamente todas las cosas que cobdiciaren en sus coraçones.''

Muy interesante en el aspecto a que nos referimos es la segunda parte, por lo menos en el sector correspondiente a los reinados anteriores a Alfonso VI y al mismo de Alfonso VI, que responden a los planes alfonsíes. Como hemos señalado en las páginas prologales de la edición de Alfonso X, ''debemos destacar la calidad literaria de unos textos de los que son parte integrante aspectos tan poco asépticos como pueden ser el dramatismo, las escenas emotivas, las supersticiones y creencias, la valoración y fomento de las virtudes heroicas, el gusto por la configuración de los personajes históricos como héroes de leyenda, capaces de hazañas increíbles, gigantescas. La ficción literaria sobrepasa ahora el rigor histórico y la fantasía poética se combina con los datos cronísticos.''[12]

Un ejemplo lo podemos ver en el relato de la muerte de Roldán, que a pesar de seguir de cerca al Tudense, adquiere un tono hiperbólico muy propio de la épica, ya que, como es sabido, estamos ante una prosificación del *Cantar de Bernardo de Carpio* en uno de esos episodios en que las fuentes cronísticas se armonizan con los versos de los cantares de gesta: ''Carlos cuando vio su hueste desbaratada, los vnos muertos, los otros heridos et foydos, et toda su gente desacordada, et que los espannoles le tenien el puerto, et que non podrie llegar a ellos sin muy grant danno, con pesar et quebranto de gente tornose para Germania. . . .''

Por su carácter emotivo, se ha destacado el capítulo, procedente del *Poema de Fernán González*, en que se trata del héroe castellano. Si en aquel poema de clerecía lo libresco se mezclaba con lo poético y lo devotocristiano, aquí, en la prosificación de la crónica, se mantienen tales características literarias y se destaca, en este sentido, la bella oración del conde con que se cierra el capítulo: ''Señor, ruegote que me valas et que me ayudes en tal guisa por que yo te pueda seruir et sacar Castiella de la premia en que esta, et dame seso et entendimiento como lo pueda fazer, de

manera por que tu tengas por seruido de mi et cobre castellanos alguna cosa de lo que perdieron; ca, Sennor, luengo tiempo ha que viven muy apremiados et crebantados los de los moros. Et si por alguna nuestra culpa cayemos nos en la tu yra, pidote merced por la tu piadad et por la tu mesura, que se tire la tu sanna de sobre nos. Ca, Sennor, de todas partes somos maltrechos et apremiados malamientre de moros et de cristianos; et grand es la nuestra quexa, que non sabemos al que fazer sinon atender todos la tu merçed. Et, Sennor, seyendo yo tu vasallo, et ffaziéndome tu merced et ayuda, cuedo yo sacar a Castiella destas premias.''

Quizá entre los episodios más cercanos a las gestas, destacados por su dramatismo, sobresale el de la Jura de Santa Gadea, tomado del desaparecido *Cantar de Sancho II y el cerco de Zamora*. Destaca en la estructura de la formulación del juramento su condición de formulación dramática, además de detalles visuales como el continuo demudar de la color del rey, que revela cómo el cronista, a pesar de ser fiel a la historia, lo es más a los aspectos más anecdóticos y legendarios, descubriéndonos su preferencia por la figura del Cid, consagrada mucho tiempo antes del momento en que se escribe esta crónica como héroe popular. La figura de Alfonso VI, aun así, no queda mal parada, por lo que el texto tiene bastante interés: ''Et desque fueron y, tomo Roy Diaz Çid el libro de los euangelios, et pusol sobre ell altar de Santa Gadea; et el rey don Alffonso puso en el las manos, et comenco el Çid a coniurarle en esta guisa: ''rey don Alffonso, ¿uenidesme uos iurar que non fuestes uos en conseio de la muerte del rey don Sancho mio sennor?'' Respondio el rey don Alffonso: ''vengo''. Dixo el Çid: Pues si uos mentira yurades, plega a Dios que uos mate un traydor que sea uestro uassallo, assi como lo era Vellid Adolffo del rey Sancho mio sennor''. Dixo entonces el rey don Alffonso: ''amen'', et mudosele estonces toda la color.'' La escena continúa con la repetición por segunda vez de todo el diálogo y aun se avisa que hubo una tercera, que el cronista elide. Tras esto, la negativa a darle la mano a besar, en esta ocasión por parte del rey, y finalmente en un resumen muy sintético de las avenencias y desavenencias entre Alfonso VI y su altivo vasallo.

Un interés similar tiene la *General Estoria* para descubrir en ella al autor literario que Alfonso deja entrever en sus obras históricas. Y ahora, con esta obra, que viene a sustitutir en los proyectos alfonsíes, a la *Estoria de España*, los horizontes se amplían considerablemente, y es que es la propia medida recién estrenada por el monarca de su ambición universal, la que marca en esta segunda empresa la ambición libresca. Conviene insistir en el carácter de obra literaria que la *General Estoria* puede también ofrecer al lector actual. Los medios de que disponían Alfonso X y su taller no eran ni mucho menos fuentes ''documentales'' sino ''librescas'', es decir, fuentes en las que ya un autor literario ha permitido la entrada de leyendas y tradiciones no comprobadas en la documentación de la época historiada. Tal situación, sin embargo, es la que permite que pueda llevarse

a cabo una historia con ambición universal, una historia de todos los lugares, porque se utiliza un sistema de información lleno de mixtificaciones de muy diferentes fuentes y de muy diferentes culturas, especialmente los dos grandes conjuntos de la sabiduría histórica escritural-bíblica y la sabiduría legendaria greco-latina. Dos mundos de leyenda que confluyen, con alguna que otra información menor, en una historia cuya característica principal es su ambición y, de ahí, también su tremendo fracaso como tal historia. Pero lo que es fracaso desde el punto de vista histórico, se torna en éxito, y muy efectivo, desde el punto de vista literario.

Se ha considerado, ya desde los estudios de Solalinde, que la presencia del Antiguo Testamento no se hace con intención legendaria, sino con intención creencial. Es decir, se utiliza la "hebraica veritas" como sostén de la doctrina cristiana y, como escribía Solalinde, "el libro sagrado es acogido como el más fehaciente testimonio de los orígenes del mundo y del desenvolvimiento del pueblo hebreo".[13] Sin embargo, desde una perspectiva actual, hay que considerar legendario todo, tanto las leyendas bíblicas acogidas, que eran la base de nuestra historia cristiana, como las leyendas grecolatinas incluidas con curiosas interpolaciones y adecuaciones cronológicas. Sabemos perfectamente, y ya desde las investigaciones de Solalinde, que la "verdad" bíblica fue completada con datos procedentes de historiadores mahometanos, sobre todo en los episodios referentes a las vidas de Abraham, José o Moisés, que adquieren entonces connotaciones altamente legendarias. Alfonso, en su intención de "mejorar" la *General Estoria*, introduce, muy a su gusto y el de sus colaboradores, importantes contingentes legendarios, con lo que conseguía lo que Solalinde denominó "novedad insospechada por la historiografía universal del resto de Europa, que se contenta en la Edad Media con explotar los textos latinos" y daba pie a la entrada de numerosas leyendas y de nuevas tradiciones, evidentemente ficticias, para construir la base informativa de su *Estoria*.[14]

Al analizar la situación de los temas clásicos greco-latinos en la *General Estoria* aumentan las características que hablan de ella como obra literaria. Ya hemos señalado que en la estructura general del libro van alternándose con los temas bíblicos, produciéndose la curiosa sincronización que Alfonso hereda de las tablas sincrónicas de la *Crónica* de Eusebio, consideradas como absolutamente fantásticas y legendarias, en consonancia con el carácter general del trabajo alfonsí, tan poco riguroso en la selección de fuentes. Fue Francisco Rico el que puso de manifiesto, frente a toda la crítica anterior basada en la publicación de la primera parte, el interés de este contingente textual grecolatino en la obra alfonsí, al tiempo que rechazaba la vieja y comúnmente admitida consideración de la *General Estoria* como una "biblia historial".[15] No sólo la Biblia, sino también la historia grecolatina, además de importantes textos de la historia de Egipto, formalizan pues la caracterización más importante de la *General Estoria* como contenido.

Un repaso de la relación de fuentes de la obra, nos va a ayudar mucho a comprender la condición fundamentalmente literaria de la historia alfonsí. Sabemos que el más importante cauce de información es, como ya señaló Solalinde, Ovidio,[16] cuyas *Metamorfosis* son parangonadas con la Biblia, e incluso, como a la Biblia, se le busca una enseñanza moralizadora, siguiendo para esto a las refundiciones y recreaciones ovidianas que nutrían la cultura de la edad media europea. Autores que ya había utilizado para la parte mitológica de la *Estoria de España* como Lucano, así como otros, tan literarios o más que el escritor hispanorromano, como Estacio, Virgilio, Horacio, Cicerón y Séneca completan con Salustio las citas más habituales.

Lo importante de todas estas cuestiones es que estamos en condiciones de analizar la relación de Alfonso X con la clasicidad y advertir que la utilización de la mitología como fuente de la historia puede dar la medida de la relación de nuestro autor con una cultura tan apreciada años después en el Renacimiento. Robert B. Tate ha puesto de relieve la presencia de algunas interpretaciones particulares de bastantes mitos clásicos y que tales enfoques pueden responder a una actitud determinada por parte de los autores. Por ello, Tate demuestra "que estos capítulos de la historia mitológica no fueron compuestos de una manera puramente imitativa, que hubo factores definidos que determinaron la selección del material y su composición, que son útiles, desde un punto de vista literario, para determinar la actitud de la época con respecto a su herencia clásica, y que, finalmente, la llegada del Renacimiento no supuso una disminución del esfuerzo en este terreno."[17]

Con el fin de enfrentarnos directamente con la interpretación alfonsí de algunas de estas historias literarias y para comprobar el grado de desarrollo de la prosa castellana del momento a la hora de animar el relato, vamos a referirnos a algunos de los episodios más llamativos de la segunda parte, como pueden ser los de Pasife, Narciso, rapto de Europa, leyenda de Troya, etc. para luego hacer alguna referencia a la fantástica historia de Alejandro, cuya amenidad y riqueza episódica constituye, ya en la cuarta parte, unos de los textos medievales más valiosos de nuestra prosa del siglo XIII, por su fantasía y por el gusto extraordinario por las más descabelladas leyendas. Como señalábamos en el estudio que realizamos para nuestra antología alfonsí "todos y cada uno de ellos, al igual que otros muchos, nos revelan hasta qué punto la *General Estoria* debe ser considerada fundamentalmente, una obra literaria que recoge, corrige y amplifica las fuentes literarias clásicas, así como las versiones y narraciones medievales basadas en ellas."[18]

Estamos, pues, ante una obra basada en fuentes literarias, que es posible retocar, armonizar con las creencias de la época, ampliar o reducir, sin problema alguno, ya que el recopilador evidentemente siguiendo criterios

quizá del mismo monarca, adecúa a las necesidades doctrinales del momento los elementos más característicos de cada leyenda. Por eso, sobresalen aquellas que a los oídos de la época podrían resultar más sorprendentes y, en algún momento, más escabrosas. Las manipulaciones entonces suelen ser muy curiosas.

Interesante por su riqueza episódica es, por ejemplo, de la segunda parte, el relato del rapto de Europa, que Alfonso recoge con toda clase de detalles en la descripción del acercamiento del toro hacia la muchacha hasta lograr llevársela a Creta, donde vendrá la gran desilusión de ella y los regalos del enamorado Júpiter. Las líneas en las que el recopilador recoge la aproximación de Júpiter a la ninfa contienen todo un proceso de conquista propio de una novela de amor: "Et fuue la inffant perdiendo el miedo de ya quanto, et Juppiter pues que esto uio, dexosse le tanner a toda su guisa e tentar; a las uezes dexaua se el poner guirnaldas de yeruas et de flores quel poníe ella en la cabesça, et gelas colgaua de los cuernos; et tantol uio Europa manso e affecho a ella e que iogaua con ella a quantas maneras ella queríe, que perdio todo el miedo dell, et llegosele mas, e tanto que con la garridencia que traen las mugieres quando son moças que subio sobrel, de guisa quel caualgo."

Otros episodios de un gran interés en este sentido son las historias de Narciso y de Pasife, cuyos detalles argumentales y contenido anecdótico tan magistralmente se encuentran captados en el firme castellano de la *General Estoria*. No hay duda que se destacan en los relatos la presencia de elementos típicamente medievales, base de las tan valoradas por la crítica actualizaciones, perceptibles sobre todo en el episodio de Narciso, caracterizado por la lentitud y detallismo del relato y por los arreglos y acomodos a la moral de la época que ya llamaron la atención de María Rosa Lida.[19] Así por ejemplo, en el momento en que el recopilador se ve obligado a describir la desesperación de Narciso y cómo se hería con sus manos sus pechos, tan blancos, el recopilador indica, para evitarse responsabilidades: "Aqui pone le Estoria una semejança a que los pechos de Narciso tomaron aquel color, et diz que fue esto non dotra guisa si non como unas mançanas que ay, que se para en uermejas de la una part e de la otra fincan blancas, o como las uuas en el razimo quando entreueran, que toman un color uermeio de la huna part e de la otra fincan aun uerdes e no son tan maduras, e que assi contescie estonces en sos pechos de Narciso".

El episodio de la reina Pasife está presidido por una rapidez narrativa sumamente expresiva. En él, a pesar de que el rey parte de la alta consideración que se debe a los titulares de la corona ("Las reynas maguer que son de la mas alta sangre del mundo e las mas altas duennas que seer pueden, las uezes algunas dellas non pueden foyr nin mudan las naturas de las mugieres"), no tiene reparo en describir con todo detalle escabrosidades que, según María Rosa Lida, no se encontraban en Ovidio.[20] La

reina Pasife paseando con sus damas por un prado, en "el tiempo de mayo, quando los toros quieren a las vaca e ellas a ellos", vio como uno de estos animales "legó allí a una vaca", "et fue en tal punto que taman cobdicia le tomo de auer con aquel toro otro tal fecho qual le vio fazer con la vaca que por poco non cayo desmemoriada en teirra". El ardid para conseguir sus propósitos, la connivencia con una de sus dueñas, termina con el ayuntamiento entre el toro y Pasife disfrazada de vaca por medio de un curioso armatoste: "Et desque esto fue bien guisado, aparto el toro de las otras vacas, e echol en aquel corral o estava la uaca de tablas. El toro cuedosse que era aquella la uaca que solie, e fue luego pora ella, e osmola, e cavalgo la luego de guisa que alcanço a la reyna, e emprennola." Todo el episodio se produce ante Dédalo y el ama con detalles que María Rosa Lida comentaba así: "por liviana que sea la materia de las *Metamorfosis*, Ovidio acata, al fin el decoro de la alta poesía grecorromana y no pormenoriza obscenamente los innumerables amoríos. Alfonso, en cambio, agrega muchas notas lúbricas (. . .) particularmente cuando completa a Ovidio con fuentes tardías."[21]

La expresividad, rapidez narrativa, recurrencia a la anécdota, riqueza argumental en definitiva, no son exclusivos de los episodios procedentes de la mitología greco-latina, sino que en los de extracción bíblica también es posible identificar rasgos de sobresaliente capacidad y riqueza literarias. Se trata de una característica general que afecta a toda la *General Estoria*, y que constituye la máxima aportación de Alfonso desde el punto de vista literario, a la cultura española. Tres episodios bíblicos hemos destacado por su expresividad y valor narrativo. De un lado, el de Caín y Abel, en el que, a la descripción de las faenas que realizan en la agricultura y en la ganadería sucederá pronto, en súbito contraste, el drama del crimen fraticida, narrado con brillantes rasgos heredados de la Escritura, pero bien asimilados por el castellano naciente. De otro, el paso del Mar Rojo por el ejército de Moisés y la consiguiente catástrofe en el ejército del Faraón. Como hemos señalado "el castellano primitivo alcanza en este momento cotas de máxima brillantez al recoger la magnitud de la hazaña y lo dramático de la catástrofe para el ejército enemigo."[22] Otro relato bíblico compartirá con los anteriores notas de grandeza épica, a la que contribuirá la capacidad narradora del traductor. Se trata del episodio de David y Goliat del final de la segunda parte. Rasgos comunes con los anteriores y con los relatos mitológicos dicen bastante en torno a su calidad literaria y, en definitiva, en torno al valor como obra artística.

La última prueba, que ha venido a confirmar cuanto decimos, viene dada, ya que todavía nos queda mucho por conocer de las partes aún inéditas de la *General Estoria*, por la reciente publicación de toda la historia de Alejandro por Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, obtenida de la cuarta parte de la magna obra alfonsí, y de la que sólo

conocíamos lo que nos había suministrado Solalinde en su tan difundida edición modernizada de la Colección Austral.[23] La rigurosa investigación llevada a cabo por los latinistas antes mencionados nos muestra que Alfonso se sirve, en esta ocasión, de una recensión latina de una novela griega sobre Alejandro, la del escritor de Alejandría del siglo III comúnmente conocido por el Pseudo-Calístenes, que justamente está caracterizada por "ser el típico producto de un momento histórico en que predomina el gusto por lo mítico y fabuloso".[24] Alfonso da entrada en el texto de su magna historia, ahora más que nunca, al mundo de lo mágico y lo sobrenatural, a que era tan aficionado, al trascribir, por ejemplo, interpretaciones de sueños, hechas por el "adevino", en el episodio del sueño que padeció Aleixanddre yaciendo sobre Tiro". Textos muy llamativos, en este sentido, son algunos como el capítulo "De como parecieron al rey Alexandre e a sus huestes unas formigas grandes": "Empos esto vistas estas maravillas, vino el rey Alexandre con su huest en aquellas tierras a un río, e passol e finco sus tiendas allend del e poso y. E salieron allí de su tierra unas formigas tan grandes, e avíen seis pies cada una dellas, e eran como langostas de la mar, e avien dientes como canes e el color negro." O el capítulo "De como falló Aleixandre a los omnes que non avíen cabezas", que sorprende por su absoluta brevedad: "Passado esto que avedes oydo, vino Alexandre con su huest a un rio, en que avie una ysla o eran los omnes sin cabecas, e avien los ojos so los ombros, e avien las bocas en los pechos, e avien en los cuerpos de luengo doze pies e de ancho ocho pies e eran de color de oro".[25]

Conforme vayamos conociendo en ediciones adecuadas más partes de la *General Estoria* iremos descubriendo el gran depósito de leyendas de distinto origen que forman el mundo de esta obra alfonsí e iremos confirmando cada vez más el carácter literario de la obra y su interés para determinar cuáles eran los conocimientos de leyendas y tradiciones de diferentes orígenes que se tenían en la edad media castellana. Todo es posible gracias a la concepción tan extraordinaria que tiene Alfonso X y sus colaboradores de la historia, acorde con la mayor parte de los documentos de este carácter de toda la edad media cristiana. Si Alfonso X el Sabio es juzgado con severidad como historiador por la variedad y poca solvencia y rigor de sus fuentes, los estudiosos de la literatura encontramos en él un gran depósito de documentación legendaria que cada vez interesa más. La reciente publicación de toda la historia de Alejandro así lo ha puesto de manifiesto, añadiendo muchas páginas a uno de los temas más legendarios y difundidos de toda la edad media cristiana, el de Alejandro Magno. Con temas como ese, otras puertas se irán abriendo en el futuro.

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

NOTAS

1. F. J. Díez de Revenga, edición de Alfonso X el Sabio, *Obras (Selección)*, Col. Temas de España, Taurus, Madrid, 1985.

2. "Don Juan Manuel y el reino de Murcia: notas al *Libro de la caza*", *Miscelánea Medieval Murciana*, 1, 1973, pp. 9-48.

3. "El *Libro de las armas* de don Juan Manuel: algo más que un libro de historia", *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, pp. 103-116.

4. "El *Libro Enfenido* de don Juan Manuel: estructura y significación literarias", *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987, I, pp. 365-373.

5. "La *Crónica General de España* que mandó componer Alfonso X el Sabio", *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 9ª edición, Madrid, 1968, p. 152.

6. "Alfonso X el Sabio: la historia", *Historia 16*, 96, 1984, p. 66.

7. E. S. Procter, *Alfonso X of Castile, Patron of Literature and Learning*, Clarendon, Oxford, 1951, p. 111.

8. Diego Catalán, "El taller historiográfico alfonsí: métodos y problemas del trabajo compilatorio", *RO*, LXXXIV, 1953, p. 358.

9. *Ibidem*, p. 359.

10. Diego Catalán, "Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV", *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, p. 428.

11. "Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido", *RPh*, XXXIV, 1960, pp. 1-27. Y "Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings Of Spanish Sentimental Prose", *BHS*, LVII, 1980, pp. 283-297.

12. Edición citada, p. 30.

13. A. G. Solalinde, edición de la *General Estoria*, 1ª parte, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1930; 2ª parte, en colaboración con Lloyd A. Kasten y Víctor R. Oeschläger, CSIC, Madrid, 1957-61, 2 vols., 1ª parte, p. XII.

14. A. G. Solalinde, *ibidem*, p. XIII.

15. *Alfonso X y la General Estoria*, Ariel, Barcelona, 2ª edición, 1984, p. 46 y ss.

16. *Op. cit.*, p. XIV.

17. "Mitografía en la historiografía española", *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970.

18. Edición citada, p. 38.

19. "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas", *RPH*, XII, 1958-59, pp. 111-143, y XIII, 1959-1960, pp. 1-30.

20. *Op. cit.*, p. 130, n. 30.

21. *Op. cit.*, p. 130, n. 30.

22. Edición citada, p. 39.

23. *Antología de Alfonso X el Sabio*, Espasa-Calpe, Madrid, 4ª edición, 1960.

24. T. González Rolán y P. Saquero Suárez-Somonte, edición de *La historia novelada de Alejandro Magno* de Alfonso X el Sabio, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

25. Todos los textos están tomados de mi edición de Alfonso X el Sabio, citada.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Notas sobre Alfonso X en el siglo XVIII (Apostillas curiosas a la bibliografía de las *Siete Partidas*)

A mis amigos valencianos,
a Manena y su familia,
para la Pepa.

No vamos a describir nada nuevo sino solamente poner en claro una situación que de viejo se viene deteriorando en torno a la afortunada bibliofilia del Rey Sabio en el Siglo de las Luces. Destaquemos, en primer lugar, lo importante que fue la obra alfonsina para la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII, en donde se viene a asegurar que "las científicas leyes de las *Partidas* del Rey Alfonso el Sabio son las mejores del mundo en el sentir de los eruditos" (según aclara uno de los mayores juristas de la Península, en nota especial a la cabeza de la "Segunda Partida;" se trata de J. Berní y Catalá al comentar la edición del impresor B. Monfort, Valencia, 1767).

Una de las características más valiosas de la cultura dieciochesca es su interés especial por la historia; la historia en todos sus aspectos, desde la genealogía hasta la práctica pedagógica. Hacía entonces más de cien años que no se editaban las *Partidas*. Lo mismo ocurría con la *Historia* del Padre Mariana. Ahora es negocio aristocrático y están de moda en la alta sociedad los libros caros, bien editados, en folio y buen papel, aunque las obras vivas no estén en contacto directo con lo que pasa en España; es carísmo el *Salustio* de Ibarra de 1772 y más todavía su *Quijote* de 1780; prohibitivos los 9 volúmenes en folio de la *Historia* de Mariana de 1783-96; caras las varias *Crónicas* castellanas que repiten Monfort y luego Cano; y así podrían citarse muchos más. Es la bibliofilia de la alta burguesía española y de la nueva sociedad culta. Además, la historia como saber está protegida por la Corte; es la Reina la que va a promover el privilegio (con ayuda del dramaturgo Don Agustín de Montiano y Luyando) para que el

joven impresor valenciano, Benito Monfort, realice una monumental edición de las *Siete Partidas*; este texto, aparte de su contenido histórico, encierra el marco de las costumbres españolas en torno a la idea de justicia, orden, ley y urbanidad. La mayor parte de los escritores españoles de la época son abogados (Valdés, Forner, Jovellanos, etc.) y persiguen cierto racionalismo que tizna su obra de rigores especiales. Parece ser que, como en otros países de Europa, la nueva sociedad y los nuevos saberes piden la búsqueda de un nuevo Código Civil que ya se insinúa al principio de la Revolución Francesa. El verdadero pueblo, más cerca y más lejos de todo que nunca, se estrellará contra la contradictoria figura de Napoleón, el nuevo legislador universal.

Las *Partidas* del Rey Sabio se han usado en muchas legislaturas y en varios países del mundo; también se han editado y traducido a casi todos los idiomas modernos de Occidente. Lo tradicional en la Península era hacer acompañar su texto de comentarios, sobre todo desde las glosas de Gregorio López en 1555; además, el texto solía aparecer con explicaciones en latín desde sus orígenes, y todavía una versión latina muy completa se imprime en Madrid en 1630; ésta va a estar casi aislada pues en el siglo XVII no vemos muy marcada la influencia del sabio regente. El hombre barroco, lleno de imaginación y vida literaria, quiso olvidar la historia por cierta rotura con un pasado glorioso y dolorido; además, la historia aparecía como un retablo lejano que no se reproducía ni era ejemplo del presente, éste poco prometedor a partir de 1650.

El orden social, el volver a la historia y a la tradición, a lo clásico y a las referencias, no vuelve a aparecer en la Península hasta Carlos III. Por esto se puede llamar entonces a las *Partidas* "leyes científicas," dada la utilidad que volvían a tener para los españoles. Esta utilidad era racionalismo de época, de volver a estar envueltos en su historia, de un nuevo gusto por el vivir y del regreso a la figura y a la actuación de la aristocracia. La situación se hizo acompañar y se apoyó en la imprenta gloriosa del siglo XVIII. En fin, que los estudios vuelven a usar de la historia y buscan el sentido de ella; los historiadores intentan plantear el camino crítico de lo que ha ido fijando el devenir del comportamiento humano. La crisis temporal del espectador barroco ha terminado y se va fraguando, en el siglo XVIII, el fondo especulativo y el ojo desconfiado que va a parar al hombre romántico de la mitad del XIX. Y va a ser el hombre romántico, justamente, el primero que va a fijar el sentido de la historia, pero lo va a fijar con un gesto de contradicción porque, al mismo tiempo, no quiere depender de ella, sino que intenta ser libre con todas las consecuencias que el serlo acarrea; y esto supone, una vez más, llevar la contraria a las leyes y a la tradición. En el siglo XIX, aunque hubo ediciones tempranas de las *Partidas*, éstas ya no interesan más como ley y costumbre, son pura arqueología, o dicho de otra manera, "pura historia." El irra-

cionalismo del XIX tiene mucho en común con el Barroco en este sentido: las leyes y normas no deben limitar al hombre ni controlar sus instintos; de aquí el retroceso a la figura del Tenorio o a Don Álvaro, a quienes no se les debe educar con el pasado ni permitir que las "normas" marquen sus estilos de vida. La norma y cierto gusto por las leyes creaban ese estar a la altura de las circunstancias del hombre ilustrado, esto es, el comportamiento urbano del siglo XVIII.

Prácticamente el siglo XIX no hace mucho caso de la obra alfonsina. La edición de la Academia de la Historia mantenía gustos del XVIII, se dilató mucho su composición y distribución, y nunca se vendió bien, como ocurre en España con obras de apoyo oficial; todavía había ejemplares en rama muy avanzado el siglo XX. Esta edición se comenzó y continuó en 1805, 1807 y 1815; esto sin tener en cuenta lo reacio de los españoles (no todos) a la imposición francesa o a los gustos contrarios de la poco ejemplar —aparte de injusta en buscar tradición y fijar historia dividida— revuelta fernandina. La otra edición pre-romántica es la madrileña de D. L. Amarita, de 1829; y la más ambiciosa y verdaderamente romántica es la del impresor catalán Bergnes (1843–44) que, creo, no encierra sino significado oportunista y económico. Parece ser que los que querían las *Partidas* por su profesión de leyes ya tenían, de viejo, otras ediciones disponibles; el libro no estaba de moda.

Volviendo a las ediciones neoclásicas de las *Partidas*, hablemos de la primera que conviene. Se trata de la de 1758, en la imprenta de J. Thomas Lucas (de Valencia), hombre al que le gustaba la poesía y que, ya viejo, dejará de trabajar por esos años. Una de las portadas del Tomo II ("Partida IV") puede verse en la Figura 1. Se caracteriza por grabados en madera con dos tipos de "árboles," de "afinidad" y "consaguinidad" (Figuras 2 y 3). Estas *Partidas* publicadas en el siglo XVIII se llamaban las de Gregorio López (de 1555) por ser éste el tradicional glosador que desde el siglo XVI venía haciendo entender el texto recopilado por el Rey Sabio. Lo mismo vemos por las encuadernaciones y titulares de las otras dos ediciones monumentales de la Ilustración. Ahora el comentarista y recopilador es el abogado Don José Berní y Catalá,[1] quien, un año después, publicará (también en Valencia) unos *Apuntamientos* sobre las *Partidas* que se considerarán el comento más importante de la época (véase la Figura 4). Los *Apuntamientos* son siete, uno a cada "Partida;" y se añade un *Índice* general para localizar con más facilidad las proposiciones de toda la obra. El tamaño es en folio y en buen papel, a diferencia de las *Partidas* de 1758 hechas en 4° (Figura 5). Los *Apuntamientos* del jurista Berní se convirtieron en el complemento auxiliar de la obra base de Alfonso X comentada por G. López, pero tenían diferente tamaño de impresión y diversa tipografía. Las *Siete Partidas* de Berní de 1758 aparecían encuadernadas en cinco tomos (en todos los ejemplares consultados) más

LAS

SIETE PARTIDAS

DEL SABIO REY

D. ALFONSO EL NONO,

COPIADAS DE LA EDICION DE SALAMANCA
del año de 1555. que publicò

EL SEñOR GREGORIO LOPEZ,

CORREGIDA, DE ORDEN DEL REAL CONSEJO,

POR LOS SEñORES

D. DIEGO DE MORALES, Y VILLAMAYOR,
Oidor de la Real Audiencia de Valencia,

Y

D. JACINTO MIGUEL DE CASTRO,
Fiſcal de lo Civil en ella.

PUBLICALAS

EL Dr. D. JOSEPH BERNì Y CATALà,
Abogado de los Reales Conſejos, y de Pobres, en la miſma Audiencia.

PARTIDA IV.

CON PRIVILEGIO REAL.

EN VALENCIA:

Por Joſeph Thomàs Lucas, en la Plaza de las Comedias. Año 1758.

(Figura 1)


AFINIDAD.
Muger del hermano ya dexada
Hermano
Primero Grado.
Hermana
El marido de Hermana ya dexado
El marido ya dexado dela dexada
Muger del Fijo de Hermano
Fijo del Hermano
Segundo Grado.
Fija dela Hermana
Muger del Nieto de Hermano
Nieto del Hermano.
Tercero Grado.
Nieta dela Hermana
Muger del Bisnieto de Hermano
Bisnieto del Hermano.
Quarto Grado
Bisnieta de la Hermana

(Figura 2)



RBOL DE CONSANGVINIDAD
Tras Abuelo IIII
Tras Abuela IIII
Bis Abuelo III
Bis abuela III
Abuelo II
Abuela II
Padre I
Madre I
Herman II
Hermana II
Fijo I
Fija I
Nieto II
Nieta II
Bisnieto III
Bisnieta III
Trasnieto IIII
Trasnieta IIII
Nietos de Hermano IIII
Bisnieto de Hermano V

(Figura 3)

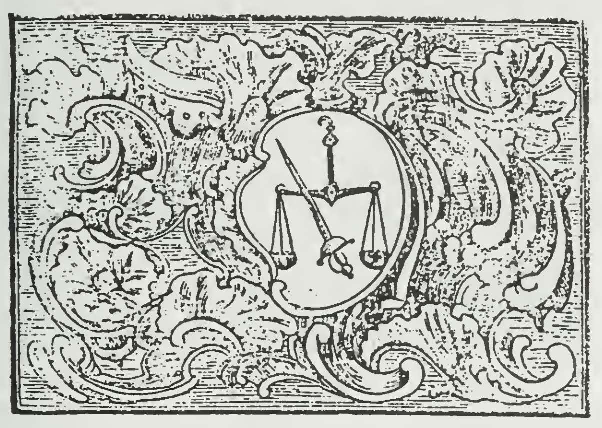
APUNTAMIENTOS
SOBRE LAS
LEYES DE PARTIDA
AL TENOR
DE LEYES RECOPILADAS, AUTOS
Acordados, Autores Españoles, y practica moderna,

QUE ESCRIVE

EL DOCTOR DON JOSEPH BERNI, Y CATALA, Abogado de los Reales Consejos, y de Pobres en esta Ciudad de Valencia.

CON DOS COPIOSOS INDICES, UNO del Texto, y otro de los Apuntamientos.

PARTIDA VI.



EN VALENCIA:

Por los Herederos de GERONIMO CONEJOS. Año M.DCC,LIX.

CON PRIVILEGIO REAL.

Se hallarán en Valencia, en la Libreria de Manuel Cabero Cortès, calle de Campaneros: y en Madrid, en la de Angel Corradi, calle de las Carretas.

(Figura 4)

INDICE GENERAL ALFABETICO.

ASSI DE LOS TEXTOS

DE LAS

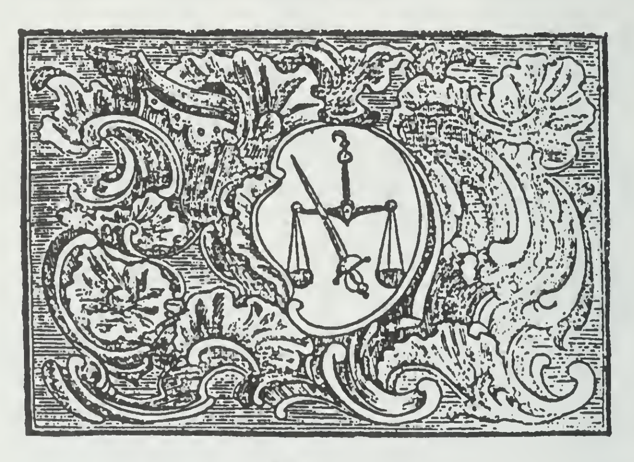
SIETE PARTIDAS,

COMO

DE LOS APUNTAMIENTOS,

QUE ESCRIVE

EL DOCTOR DON JOSEPH BERNI, Y CATALÀ,
Abogado de los Reales Consejos, y de Pobres en esta Ciudad de Valencia.



EN VALENCIA:

Por los Herederos de GERONIMO CONEJOS, enfrente San Martin.
Año M.DCC.LIX.

CON PRIVILEGIO REAL.

Se hallarán en Valencia, en la Libreria de Manuel Cabero Cortès, calle de Campaneros: y en Madrid, en la de Angel Corradi, calle de las Carretas.

(Figura 5)

un tomo aparte, también en 4°, de *Indices*; hacían, por lo tanto, un total de seis tomos de encuadernación, pero ocho partes (siete de "Partidas" y una de *Indice*) con diferente paginación cada una; esto es, en cada "Partida" que comienza se introduce nueva paginación. Existe un pequeño problema o incógnita y es que el tomito del *Indice* reza el pie de imprenta ser de un año anterior a la obra y parece aquí acomodar el recuerdo del refrán *la cuerda antes que el caldero*. Lo que aconteció es que el *Indice* se acabó de imprimir antes que los otros volúmenes porque la tarea era mucho menor y se trataba de copiar el mismo *Indice* que había realizado G. López para la edición de Salamanca de 1555.

Lo dicho por los bibliógrafos al uso sobre esta edición casi todo coincide. F. Aguilar Piñal, J. Simón Díaz y el librero Palau vienen a confirmar los seis tomos de encuadernación con ejemplares conocidos en París, Londres, la Biblioteca Nacional de Madrid (con copias en la Academia de la Historia, en la Facultad de Derecho, en la Biblioteca de Palacio, etc.), Barcelona, Valladolid, Salamanca, etc., y por lo menos dos ejemplares en la Biblioteca del Congreso, de Washington (no en la Colección de Raros, sino en "Law/Spain/Castile/1758"), con copia en Yale y Wisconsin; pero hay más.

Los *Apuntamientos* de Berní son libro más raro y sirvieron para que el propio estudioso y hombre de leyes valenciano lograra apoyo real en los últimos momentos de la corona de Fernando VI. Estos apuntes, repito, publicados en buen papel y en folio, también se paginaron con arreglo a la independencia de cada "Partida," pero se encuadernaron las siete diferentes paginaciones en tres tomos, más uno del *Indice*. Algunos ejemplares (no todos) llevaban el retrato grabado del Dr. J. Berní. El trabajo de nuestro jurista causó tanto interés que la Reina misma se interesa en una nueva edición monumental de todo el conjunto de las *Partidas*; ahora se haría una nueva edición con el texto del Sabio, el comentario de López y los apuntes de Berní; la Reina dio permiso para que, a partir de noviembre de 1759, se empezara el nuevo proyecto sin mirar en los costos y encargándoselo a quien mejor lo hiciera, antes se ofreciera y fuera bien recomendado.

El nuevo trabajo se terminó seis años después y se dedicó al Presidente de Gobierno, el Conde de Aranda, que había sido anteriormente Gobernador de Valencia. La obra la edita ahora Benito Monfort, un ambicioso joven que llegará a ser uno de los tres grandes impresores que ha tenido España. La impresión de Monfort es la segunda del siglo XVIII y la primera con más unidad y orden. La composición es bellísima, en hermoso folio, buen papel y tintas, además de, como hace imprimir y firmar la Reina misma, "en papel de Marquilla" (con filigrana conocida), "la letra de las leyes de lectura de ojo abierto" (los tipos mejores, más grandes y más claros), con composición a dos columnas y aclarando la "glosa de

Gregorio López con letra de entre dos'' (B. Monfort, *Copia del Real Privilegio, La Reyna Governadora*).

Esta edición del año 1767, y en Valencia, presenta varios problemas bibliográficos por cómo ha sido descrita por comentadores y bibliógrafos. En la Figura 6 puede verse la portada del tomo primero encuadernado (en donde se juntan la ''Primera Partida'' y la ''Segunda''). La portada de la ''Primera Partida'' del Tomo 1 va a dos tintas; no las demás portadas (Figura 7); y así ''a expensas de D. Joseph Segarra.''

Todos los ejemplares que conozco están encuadernados en tres tomos, más uno del *Índice*; y, como en la edición anterior de 1758, cada una de las siete ''Partidas'' se pagina independientemente. Esto ha debido de confundir a varios de los bibliógrafos y comentaristas que no han tenido ejemplares en sus manos ya que encontramos las siguientes contradicciones: a) G. Guastavino Gallent (en *La imprenta de don Benito Monfort*. Madrid, 1983, 140) dice haber ''7 vols.; portadas a dos tintas.'' Nosotros no conocemos ejemplares así ni con todas las portadas a dos tintas. b) José Simón Díaz (*Bibliografia de la literatura hispánica*. Madrid: C.S.I.C., Tomo III, 2ª. ed., 1963, comentario a la ficha #1269) dice que la obra tiene cuatro volúmenes; sin aclarar más datos, pero que es lo que más se acerca a la realidad si tenemos en cuenta que casi toda la edición se encuadernó (me refiero al texto general), en tres tomos, más uno del *Índice*; señalamos, ahora, para fijar la fecha definitivamente, que los cuatro volúmenes están divididos de la manera siguiente: en el Tomo I la ''Primera Partida'' y la ''Segunda,'' en el Tomo II la ''Partida Tercera'' y la ''Cuarta,'' y en el tercero las tres ''Partidas'' restantes, más el Tomo IV encuadernando el *Índice*; todo con paginación independiente según cada ''Partida.'' c) Inocencio Ruíz Lasala (en *Don Benito Monfort y su oficina tipográfica*. Zaragoza, 1974, 33) habla de cinco volúmenes, pero no entendemos la división, ni el ejemplar que él ha consultado. d) F. Aguilar Piñal (en *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C., 1981, comentario a la ficha #434, 627) dice que son tres volúmenes. Esto es correcto si se refiere a la encuadernación de las *Siete Partidas*, pero erróneo si no incluye el *Índice* y el verdadero conjunto de la obra. e) El famoso librero Palau dice (en su *Manual del librero*, Barcelona, 1923) que esta obra en folio consta de cuatro volúmenes, pero en la reedición (de su misma obra, ed. de 1948, 204) habla de cinco volúmenes, y dice el mismo Palau haber vendido un ejemplar el librero de Madrid, Guzmán, en 1942. No se entiende así la situación: el investigador de hoy necesita tener el dato más claro y no seguir el criterio tomado por estos comentaristas. Lo de 3, 4, 5, 6 y 7 volúmenes hay que fijarlo en 4. Nada dice al respecto el mejor bibliógrafo de la imprenta valenciana, J. E. Serrano y Morales (*Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia, 1898–99). No confundamos más la situación. Pues, repetimos, se trata solamente

LAS SIETE PARTIDAS
DEL REY
D. ALFONSO EL SABIO,
GLOSSADAS
POR EL S.R D. GREGORIO LOPEZ,
DEL CONSEJO REAL DE LAS INDIAS.

EN ESTA IMPRESSION

SE REPRESENTA A LA LETRA EL TEXTO

DE LAS PARTIDAS,

QUE DE ORDEN DEL CONSEJO REAL SE CORRIGIÓ. Y PUBLICÓ

EL Dr. BERNÌ EN EL AÑO 1758.

Se reimprime la Glossa del Sr. Gregorio Lopez, por el tenor de la Edicion de Salamanca del año 1555.

Se han examinado las Citas, cotejado, y puntualizado.
Se han corregido las materiales erratas de Imprenta.
Y colocado en las margenes de los Textos las Leyes Recopiladas, y Autos Acordados.
En obedecimiento del Decreto del Consejo Real de 4. de Noviembre de 1759.

P O R

EL Dr. DON JOSEPH BERNÌ Y CATALÁ,

Abogado de los Reales Consejos.

PARTIDA



PRIMERA.

CON REAL PRIVILEGIO.

Valencia: En la Imprenta de Benito Monfort, año de 1767.
Sale à luz à expensas de D. Joseph Segarra.

(Figura 6. Portada a dos tintas)

LAS SIETE PARTIDAS
DEL REY
D. ALFONSO EL SABIO,
GLOSSADAS
POR EL S.R D. GREGORIO LOPEZ,
DEL CONSEJO REAL DE LAS INDIAS.

EN ESTA IMPRESSION

SE REPRESENTA A LA LETRA EL TEXTO

DE LAS PARTIDAS,

QUE DE ORDEN DEL CONSEJO REAL SE CORRIGIÓ Y PUBLICÓ

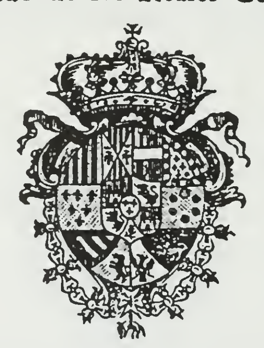
EL Dr. BERNÌ EN EL AÑO 1758.

Se reimprime la Glossa del Sr. Gregorio Lopez, por el tenor de la Edicion de Salamanca del año 1555.

Se han examinado las Citas, cotejado, y puntualizado.
Se han corregido las materiales erratas de Imprenta.
Y colocado en las margenes de los Textos las Leyes Recopiladas, y Autos Acordados.
En obedecimiento del Decreto del Consejo Real de 4. de Noviembre de 1759.

P O R

EL Dr. DON JOSEPH BERNÌ Y CATALÀ,
Abogado de los Reales Consejos.

PARTIDA  *SEGUNDA.*

CON REAL PRIVILEGIO.

Valencia: En la Imprenta de Benito Monfort, año de 1767.

(Figura 7. Portada a una tinta)

de cuatro tomos encuadernados; los tres primeros para las *Siete Partidas* y el último para el *Índice*. Este *Índice* también lleva dos paginaciones diferentes; una de la primera parte, de 164 folios, en castellano; y otra parte, en lengua latina, de 548 folios, con título *Index seu Representorium* . . ., del mismo año de 1767 (Figuras 8 y 9).

Hay ejemplares con estas características que fijo en la Biblioteca del Congreso de Washington, en España en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca Universitaria de Valencia, en el Museo Lázaro Galdeano, en Santander, Zaragoza, etc. En los Estados Unidos pueden encontrarse, también, en las bibliotecas de Florida (Tallahassee), Illinois (Urbana) y Los Angeles. La ficha correspondiente en el *Union Catalog Pre-1965* habla de siete volúmenes encuadernados en tres, pero no parece tener en cuenta el *Índice*.

Parece ser que B. Monfort pasó unos seis años largos confeccionando toda su obra; por lo menos desde 1760 (la orden venía de noviembre de 1759) hasta entrado el año 1767.

Para distinguir este problema de la diferente paginación de siete volúmenes encuadernados en tres tomos puede ayudar el manejar ejemplares encuadernados en época por el mismo Monfort. Esta encuadernación original de finales del siglo XVIII es fácilmente reconocible por el tipo de hierros y pasta española que la adornan. La otra manera de ayuda es definir las palabras tomo y volumen. Nosotros hemos adoptado la palabra volumen para cada grupo paginado y tomo para lo encuadernado, coincidiendo en el dato de J. Simón Díaz ya comentado. Dificultades encontrará quien maneje ejemplares faltos de la obra o tomos sueltos si no tiene en cuenta la básica y original división de 1767. Daremos una nota más sobre esta edición protegida del Gobierno y es que, parece ser, la impresión total no pasó de 600 ejemplares. Hoy la mayoría de ejemplares ya están sentados en bibliotecas oficiales; sin embargo, todavía hay tomos sueltos en algunas bibliotecas particulares. En la actualidad se ha editado en facsímil.

Si el Conde de Aranda participó oficialmente del proyecto de Monfort, el Príncipe de la Paz, Godoy, va a participar de la nueva impresión que casi veinte años después va a realizar otro gran hombre de la imprenta española. Si la obra era difícil de hacer y todos sus editores anteriores se habían quejado de erratas y dificultades por la perfección del gran conjunto, ahora Benito Cano tiene que confesar que corrige todo de nuevo porque (en nota del editor) "se leen en los antecedentes muchas proposiciones contrarias a las citas de donde se tomaron, y otras que no hacen sentido alguno." Y claro, Cano incorpora todo lo ofrecido en la edición de Monfort algo mejorado, más materias que "ha tenido a la mano [de] la impresión que se publicó en Madrid en 1611."

INDICE
DE LAS LEYES
DE LAS SIETE PARTIDAS
DEL REY
D. ALFONSO EL SABIO,

COPIANDOSE EL QUE PUBLICÓ

EL LIC.DO GREGORIO LOPEZ DE TOVAR,

nieto del Gloſſador, en Salamanca, y Oficina de Domingo de Portonariis, año 1576,

EL MISMO QUE SE INSERTÒ EN LA IMPRESSION EN OCTAVO DEL AÑO 1758.

POR

EL Dr. DON JOSEPH BERNÍ, ABOGADO de los Reales Conſejos.



CON REAL PRIVILEGIO.

Valencia: En la Imprenta de Benito Monfort, año de 1767.

(Figura 8)

INDEX
SEU REPERTORIUM
MATERIARUM, AC UTRIUSQ. JURIS DECISSIONUM,

QUÆ IN SINGULIS

SEPTEM PARTITARUM GLOSSIS

CONTINENTUR.

COPIOSISSIMÉ, ATQUE LUCULENTISSIMÉ CONCINNATUM

PER LIC. GREGORIUM LOPEZ Á TOVAR,

IN EDITIONE SALMANTICÆ, ANNI M.D.LXXVI.

NUNC ADDITUM, ET CORRECTUM Á MENDIS

Á

DON *JOSEPHO BERNÍ, ET CATALÁ, J. U. D.*



CUM PRIVILEGIO REGALI.

VALENTIÆ:

In Ædibus Benedicti Monfort, anno 1767.

(Figura 9)

INDICE
DE LAS LEYES, Y GLOSAS
DE LAS SIETE PARTIDAS
DEL REY D. ALFONSO EL SABIO,

POR EL LICENCIADO

GREGORIO LOPEZ

DE TOVAR.

TOMO IIII.



EN MADRID:
EN LA OFICINA DE BENITO CANO.
AÑO DE MDCCLXXXIX.

(Figura 10)

Ahora la obra también se edita en folio grande y buen papel. Encuadernada igualmente en tres tomos (las *Siete Partidas*) más uno de *Índice*; en total cuatro tomos como en la comentada de Monfort. La única variante es que el volumen encuadernado como Tomo II incluye las "Partidas" "Tercera," "Cuarta" y "Quinta," y el Tomo III solamente las "Partidas" "Sexta" y "Séptima." La otra diferencia es que las "Partidas" no tienen paginación individual; se sigue la paginación de cada tomo encuadernado.

Conozco ejemplar en la Biblioteca del Congreso y en Berkeley. En Madrid también he consultado ejemplares sin notar diferencias entre ellos. La portada del Tomo III aparece en la Figura 10.[2]

Tenemos en total tres ediciones espléndidas de las *Partidas* del Rey Sabio en menos de treinta años. Las dudas de varios investigadores sobre cuántos tomos componían los conjuntos de las *Siete Partidas* de los impresores Monfort y Cano pueden estar solucionadas.

Enrique Rodríguez Cepeda
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Sobre *El Dr. don José Berní y Catalá* publicó una monografía V. Castañeda, Madrid, 1917.
2. Las portadas de las ediciones de Monfort y B. Cano se reproducen reducidas de tamaño y a una sola tinta en estas "Notas."

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

A Juan Ruiz Directory for 1380–1382

The dating and authorship of the *Libro de buen amor* (*LBA*) have recently come under renewed discussion. In my *Canon Law and the Archpriest of Hita* (*CL*),[1] I argued that there is no internal evidence connecting the work with the episcopacy of Gil de Albornoz (1338–1350), apart from the rubrics of the admittedly late Salamanca manuscript and its internal date in stanza 1634, "era of 1381 years," when read according to the Spanish computation to mean A.D. 1343. I have also argued that stanza 1152 refers to the *Novella* of John Andreae of Bologna, finished only in 1338 (24–27), which would rule out the Toledo manuscript date, "era of 1368 years," if interpreted to mean A.D. 1330, and would make even 1343 unlikely. Among the possibilities I suggested was that the intended date was A.D. 1381 (30). I also suggested that the *Cántica de los clérigos de Talavera*, contained only in the Salamanca manuscript, was a later addition, one of the reasons being its faulty canon law (73–88).

Shortly after my book appeared, Francisco Hernández published a document showing that there was a historical archpriest of Hita named *Johannes Roderici*, that is, Juan Ruiz/Rodríguez, around 1330.[2] Hernández takes this as conclusive proof of an early date for the *LBA*, and he argues for a still earlier date for the *Cántica*. He elaborates this position in a later article, in which he holds that the situation described in the *Cántica* corresponds to the period between 1292 and 1322, when concubinary clerics were censured by excommunication.[3] I have pointed out, however, that the *Cántica* presents a legal situation that never existed, according to which both concubinary clerics and concubinary laymen are to be excommunicated. The fact is that only clerics were to be excommunicated before 1322, and only laymen after 1322 (*CL* 83–84).

I should note too that Hernández has receded from his claim in his earlier article that the *cabildo* referred to in the *Cántica* is a gathering of the parochial clergy of the city of Talavera rather than, as I maintain, a gathering of the clergy of the collegiate of Santa María de Talavera. Now he says it is a gathering of the clergy of the whole archipresbyterate of

Talavera; but he has not mentioned or responded to my reasons against this view, especially the decisive point that the speakers in the *Cántica* are the collegiate dignitaries: the dean, the cantor, and the treasurer. The archipresbyteral chapter had no such officers.[4]

I have argued that the appearance of a Juan Ruiz Archpriest of Hita in 1330 is not in itself proof that he is the author of the *LBA* or that it was all written around 1330.[5] I would express the same caution if a historical lawyer of Hita named Melón Ortiz were to turn up and be claimed as the author of the portion of the *LBA* that features Don Melón as narrator (stanzas 576–890). An alternative conclusion would be that the *LBA*, or part of it, is *about* the 1330 archpriest but written later, perhaps by another Juan Ruiz, who may even have been archpriest of Hita. It seems to have been a fairly frequent practice to reserve specific benefices for clerical relatives when appropriate. I have noted three cases of clerics named Juan Ruiz succeeding each other in the same benefice, and I add here a fourth: in 1387 *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted a benefice in a parish church vacated by another *Johannes Roderici* on his becoming a canon and prebendary of Seville. I have pointed to what seems to have been a case of interrupted family interest in the Toledan archipresbyterate of Zorita. In 1369, the archpriest was Fernando Gómez de Pastrana, who was succeeded by Juan Lorenzo *de Vayello* (Bahillo) in 1370; but in 1382 another Fernando Gómez de Pastrana was archpriest. In 1351, the archpriest was Pedro Martínez de Sos, but in 1311 a Rodrigo Gómez de Pastrana served as the current archpriest's deputy.[6] A similarly interrupted family succession may perhaps be observed in the holder of the vespers chair of canon law in the University of Valladolid: around 1376–78, it was held by Juan Ruiz, canon of Valladolid (no. 20 in my list below), and in 1416 it was held by Juan Ruiz de Bahillo.[7]

Two archpriests of Hita were named Pedro Fernández—if the "archpriest Pedro Fernández" who was Cardinal Albornoz's administrator in Hita in 1351 was archpriest *of Hita* (see *CL* 68), and if the Pedro Fernández who was archpriest of Hita in 1381 was a different, younger Pedro Fernández. One of the witnesses examined in January or February of 1381 at Medina del Campo concerning the election of Urban VI in the spring of 1378 is identified as *Petrus Fernandi archipresbiter de Hita diocisis Toletane.*[8] He was probably already archpriest in 1378, since no change of status is noted.

Another reason for looking at a late date for the *LBA* is that there is no external reference to it that can be placed before the scribal date of the Gayoso manuscript, late July 1389, which remains the only definite *terminus ante quem*. In my book I note that the Don Ximio episode contains an expert citation of the conciliar legislation of 1322 against the keeping of concubines:

Otrosí le apongo que es descomulgado
De mayor descomunión por costituçión de legado,
Porque tiene barragana pública, e es casado
Con su muger doña Loba, que mora en Vilforado. (stanza 337)

I suggest that the author may have been drawing on it in its renewed form as set forth by Cardinal Pedro de Luna in the legatine constitutions of 4 October 1388; here the cardinal introduces the legislation by citing the Psalm verse, "Nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus," which is featured in the Introduction of the *LBA* (*CL* 84–85).

For these reasons, I have embarked on an examination of the papal registers of the 1380s, to see what they can tell us about Toledan archpriests and the ways in which they acquired and resigned their benefices, and also to develop a census of clerics named Juan Ruiz. In a recent article in *La Corónica*, I gave a hasty summary of the five Registers of Supplications that survive from the third and fourth years of the pontificate of Clement VII, which extended from 31 October 1380 to 30 October 1382.[9] Here I will review my findings on archpriests and give a directory of the Juan Ruizes mentioned in the registers.

Archpriests of the Toledo Diocese, 1381–1382

The registers have a number of vague grants for "a benefice in the diocese of Toledo, even an archipresbyterate" (see, for example, RS 65:31, 55, 112, 115). There are five grants of "a rural archipresbyterate with or without cure at the conferral of the archbishop and chapter of Toledo," or similar wording (RS 62:48, 93v; 63:39, 55v, 100), and one for "an archipresbyterate, even if a cured and elected dignity, at the conferral of the archbishop of Toledo" (RS 63:83). But it would be a mistake to conclude from these standard curial formulas that there were any Toledan archipresbyterates that were uncured or that any was an elected dignity (though the archipresbyterate of Talavera may have been such).[10] The instructions and schedules of Archbishop Tenorio in 1379 indicate that all of the archipresbyterates of the diocese required the same jurisdictional cure of souls (*CL* 46–49, 100–102).

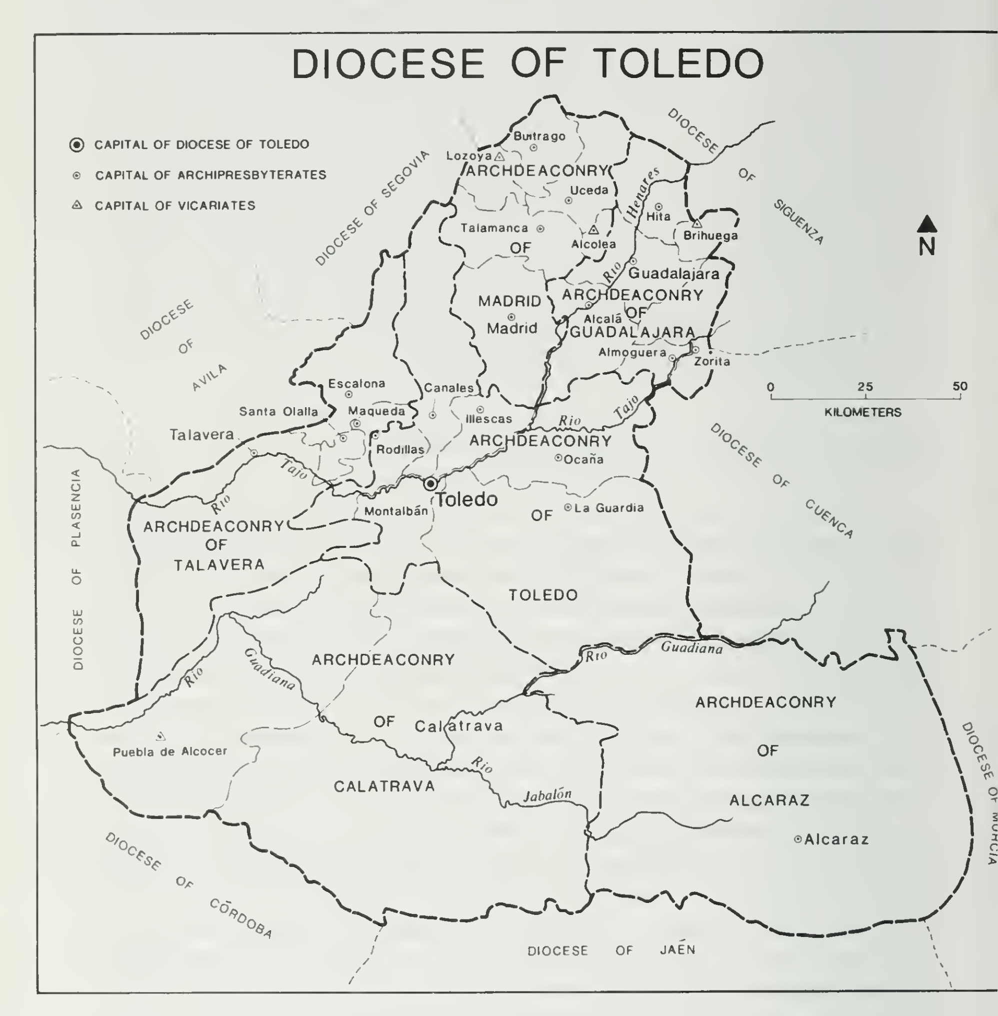
In the late fourteenth century, there were twenty-one archipresbyterates in the six archdeaconries of the diocese (*CL* 47–48; see map below). The distribution was as follows:

1) One in the archdeaconry of Alcaraz: Alcaraz.
2) One in the archdeaconry of Calatrava: Calatrava.
3) Five in the archdeaconry of Guadalajara: Alcalá, Almoguera, Guadalajara, Hita, Zorita (Brihuega was a vicariate).

4) Four in the archdeaconry of Madrid: Buitrago, Madrid, Talamanca, Uceda.

5) Four in the archdeaconry of Talavera: Escalona, Maqueda, Santa Olalla, Talavera.

6) Six in the archdeaconry of Toledo: Canales, Illescas, La Guardia, Montalbán, Ocaña, Rodillas.



The registers yield specific information about the incumbents of seven of these archipresbyterates, as follows.

1. *Alcalá:* *Petrus Martini de Pastrana*, canon and prebendary of Seville, is granted the cured archipresbyterate of *Alcala de Fenares* in the diocese of Toledo, together with a certain benefice in the church of *Sancta Maria de Alcala* annexed to the archipresbyterate, vacated when the current archpriest, *Jo-*

hannes Fernandi de Mora, acquires the cathedral dignity of treasurer of Toledo. Martínez is allowed to keep his prestimonies and prestimonial portions in Seville (and presumably also his canonry and prebend). 19 July 1382. RS 64:124v. Mora was still archpriest on 23 August 1384 (Toledo, Arch. Cat. 0.10.B.1.16). See my "Juan Ruiz and Archpriests" (39).

2. *Almoguera: Pascasius Sancii, in Jure canonico provectus,*[11] archpriest of Almoguera, diocese of Toledo, is granted a canonry in Cuenca, with expectation of prebend and prestimonies and prestimonial portions, in addition to his holding two simple benefices in the diocese of Toledo and Cuenca and certain prestimonies. He is prepared to dismiss an expected vacant canonry of Cuenca (perhaps Cuenca is mistakenly put here for another diocese). 19 November 1381. RS 65:24.

3. *La Guardia: Ludovicus Lupi*, portioner of Toledo, beneficed *in ecclesia Sancti Solis* in the city of Toledo, and archpriest of La Guardia, Toledo diocese, is granted a canonry with expectation of prebend, etc., in Toledo; he is prepared to dismiss his portion. Roll of the archbishop of Seville. 28 May 1381. RS 63:108.

4. *Montalbán: Gundissalvus Roderici*, portioner of Toledo, is granted a canonry and expected prebend, etc., in Córdoba, worth 30 pounds, being ready to dismiss the cured archipresbyterate of Montalbán in the diocese of Toledo. Roll of Queen *Alionor* of Castile. 26 May 1381. RS 63:51.

5. *Ocaña:* The archbishop of Toledo obtains confirmation for *Dominicus Andree* of the canonry and prebend of Toledo vacated by the death of *Petrus Fernandi de Mena* and conferred on *Dominicus*, then portioner of Toledo, by the archbishop and chapter, to whom the conferral pertained. The pope is asked to confirm the bestowal because it is asserted that *Petrus* was a chaplain of the Holy See. These benefices are to be held even though *Dominicus* possesses the cured archipresbyterate of *Occaña* and a certain simple prestimony or benefice in the church of *Sanctus Petrus de Occaña* in the diocese of Toledo. 31 August 1381. RS 61:119r–v.

6. *Uceda: Petrus Fernandi*, cured archpriest of *Uzeda*, beneficed cleric in the church of *Sancta Maria* in the same place, diocese of Toledo, is granted a canonry with expected prebend, etc., in Segovia, in addition to his holding a certain simple office in the church of *Sancta Trinitas de Alcaraın* in the same diocese. He is prepared to give up his prestimonial benefice of *Covena* (?), a half prestimonial of *Coslada*, and similar half of *Robadillo de la Mancha*, all in the Toledo diocese. Roll of the bishop of Avila. 30 May 1381. RS 63:43.

7. *Zorita: Fernandus Gomecii de Pastrana*, archpriest of *Corita*, Toledo diocese, is granted a prestimonial benefice in the church of *Sancta Maria del Barco* in the diocese of Avila vacated by the contracted matrimony of *Petrus Fernandi alias Gundissalvi*, if enough time has elapsed that the conferral has devolved to the Apostolic See, or if it is generally or specially reserved. He will continue to hold a half prestimonial benefice in the church of *Sancta Maria de Piedra Fita* in the Avila diocese and the expectancy of a canonry and prebend, etc. in Palencia. 18 March 1382. RS 64:169r–v.

Persons named Juan Ruiz/Rodriguez, 1380–1382

I will list the occurrences of *Johannes Roderici* in the same five Registers of Supplications and in one of the Avignon Registers (no. 225) according to the dioceses that each is primarily associated with. I will refer also to Beltrán's *Bulario* (*BS*).[12]

Astorga

1. *Johannes Roderici*, rector of the church *de Petris Albis*, diocese of Astorga, is granted a canonry with expectation of prebend and with prestimonies and prestimonial portions of one, two, three, or more canons of the church of Astorga ceasing, deceasing, or otherwise dismissing, up to the sum of 30 pounds. 1 April 1381. RS 62:118.

See also no. 27.

Avila

2. *Johannes Roderici de Alfaro*, treasurer of Avila, is granted a canonry and expectancy of prebend, etc., in Palencia, worth 50 pounds, notwithstanding his possession of whole portions in Seville and Avila and prestimonies, prestimonial portions, and simple benefices in Avila. He is prepared to dismiss four prestimonies in Osma. Roll of Queen *Alionor* of Castile. 26 May 1381. RS 63:47. On the previous day, according to a letter in RA 225:360–361, the pope, at the request of King Juan of Castile, appointed him canon of Avila, with reservation of prebend and other benefices worth a total of 40 pounds; he is to give up not only the four prestimonies of Osma but also the portion in Avila; his remaining benefices already possessed are valued at 100 pounds. The king's petition for him is summarized, without the 100 pounds valuation, in RS 63:115v (date of granting is missing). He seems not to have taken possession of the Palencia benefices, but he did become canon and prebendary of Avila, and the portion of Avila that he vacated in so doing was granted on 19 July 1382 to *Pascasius Sancii de Pastrana*, cleric of Toledo, *provectus in grammaticalibus et logicalibus*, in spite of his retaining an expectancy of a benefice with cure from the archbishop of Toledo. RS 64:125. (Note that this is a different Pascasio Sánchez from the canonist who is archpriest of Almoguera.)

3. *Johannes Roderici*, cleric of Avila (nephew of *Johannes Alfonsi de Yspania, utriusque Juris professor*), is granted an ecclesiastical benefice with or without cure at the conferral of the bishop of Avila. Roll of *Johannes Alfonsi de Yspania*. 19 October 1381. RS 63:73v.

See also nos. 22, 26.

Badajoz

See no. 7.

BURGOS

4. *Johannes Roderici de Covanera*, priest of the Burgos diocese, familiar and continual commensal of *Lupus Roderici de Villalobos*, is granted the canonry and prebend, etc., of Seville to be vacated by *Lupus* on his attaining a prestimony and prestimonial portions in Palencia. *Johannes* is prepared to dismiss his canonry and prebend in the secular and collegiate church of *Sanctus Martinus de Scalada* and a prestimonial benefice in *Covanera*, diocese of Burgos. 17 November 1380. RS 61:10. (In its first appearance, the toponym is given as *Covenara*.) He may be the future archdeacon of *Trastamar* in the diocese of Compostela, dead by 1407 (*BS* 396).

5. *Johannes Roderici*, cleric of Burgos, *studens in grammaticalibus* at the University of Salamanca, is granted a portion in Burgos. 31 May 1381. RS 63:92. Probably the same as the following:

5A. *Johannes Roderici*, cleric of Burgos, *scolaris in grammaticalibus et logicalibus*, who already has the grace of a whole portion in Burgos, is granted a canonry and prebend, etc., in the collegiate church of Covarrubias in the diocese of Burgos, vacated by *Petrus Fernandi de Valganñon* in acquiring a canonry in Burgos. 19 July 1382. RS 64:125v.

6. *Johannes Roderici de Medina de Pomar*, cleric of Burgos, *studens per triennium in Jure canonico* at the university of Salamanca, is granted a cured archipresbyterate at the conferral of the bishop of Burgos. 30 May 1381. RS 63.94.

7. *Johannes Roderici de Huydoblo*, cleric of Burgos, is granted the canonry and prebend, etc., in *Pasan.* (meaning *Pacen.*, that is, Badajoz) vacated by *Lupus Roderici de Villalobos* on his acquiring a canonry and prebend of Toledo, at the request of *Lupus*. 19 October 1381. RS 61:165.

8. *Johannes Roderici*, cleric of Burgos, is to receive a whole portion in the collegiate church of *Sancta Maria Vernetensis*, Burgos diocese, at the conferral of the archdeacon and chapter of the said church. 5 July 1382. RS 65:197v.

9. *Johannes Roderici de Averco*, cleric of Burgos, is granted a canonry and expectation of prebend in the collegiate church of *Sancti Emeterius et Celedonius* (Santander) while keeping his patrimonial benefice in the church of *Sanctus Felix de Avero* (*sic*), in the same diocese. 5 July 1382. RS 65:204.

See also nos. 20, 29, 41.

CÁDIZ

10. *Johannes Roderici de Alcala*, cleric of *Gadicen.* (Cádiz), is provided with a benefice with or without cure at the conferral of the archbishop of Seville. 13 November 1380. RS 62:3v.

See also no. 38.

Calahorra

See nos. 27, 40.

Ciudad Rodrigo

See nos. 15, 27, cf. no. 40.

Compostela

11. *Johannes Roderici*, canon and prebendary of the collegiate church of *Sancta Maria de Yrea de Pedron*, diocese of Compostela, died in the Roman curia (that is, at Avignon), and his canonry and prebend, worth 15 pounds, are bestowed on *Alfonsus Sugerii de Pedron*, cleric of Compostela. 19 October 1381. RS 61:167.

See also no. 4.

Córdoba

12. *Johannes Roderici*, perpetual portioner of Córdoba, at the petition of King Juan of Castile, is granted a canonry in Córdoba with expectation of prebend, etc., worth 30 pounds; he is to dismiss his half portion in Córdoba. 24 May 1381. RA 225:410r–v (see the table of contents, fol. 7v).[13] Perhaps the same as no. 13.

13. *Johannes Roderici, socius* of Córdoba, is granted a canonry and expectancy of prebend, etc., in Córdoba; he will give up his half portion there. Roll of King Juan of Castile. May *x* October 1381. RS 63:115.

14. *Johannes Roderici*, half portioner of Córdoba, *studens in grammaticalibus* at the University of Salamanca, is granted one of the perpetual portions with prestimonies and prestimonial portions in Córdoba; he will give up his half portion. 31 May 1381. RS 63:93v.

15. *Johannes Roderici*, occupier of the canonry and prebend of Córdoba vacated by the bishop-elect of Ciudad Rodrigo and claimed by *Johannes Roderici de Bovadiella del Camino*, with whom he may be litigating. See no. 27 below.

See also no. 47.

Cuenca

16. *Johannes Roderici*, in the retinue of the bishop of Zamora (*Fernandus*), ambassador of King Juan of Castile to the Italian cardinals, submits a roll of requests for eighteen clerics, of whom seventeen are from Cuenca and one from Seville. Approved on 5 March 1381. RS 62:107r–v. Cf. the roll submitted by *Johannes Lupi*, cleric of Cuenca, *continuus studens per sex annos in Jure canonico*, familiar and commensal of the ambassador bishop, for himself and nine other Cuenca clerics and one Burgos cleric, approved on 11 December 1380 (RS 62:19v–20).

See also nos. 34, 36, 37A.

Evora

See no. 20.

Jaén

17. *Johannes Roderici*, deacon of Jaén, is granted the portion of Seville vacated by *Gundisalvus Sancii de Astigia*, while keeping his two prestimonial portions in Jaén and a canonry and prebend in Jaén, over which he is litigating in the papal curia. 19 July 1382. RS 64:125.

See also no. 41.

Osma

See no. 2.

Oviedo

18. *Johannes Roderici de Grado*, priest of the Oviedo diocese, possessing an uncured benefice in the place called *Canta la Piedra* in the diocese of Salamanca, receives a further dispensation from his illegitimate birth, enabling him to hold a cathedral canonry and rights of exchange; he as yet holds no degree but intends to pursue his studies until he becomes a bachelor in canon law (*bacallarius in decretis*). 27 June 1382. RS 64:187v.[14]

19. *Johannes Roderici de Villar*, cleric of Oviedo, is granted a benefice at the conferral of the bishop and chapter of Oviedo. 5 July 1382. RS 65:200v.

Palencia (including Valladolid)

20. *Johannes Roderici*, subdeacon, canon and prebendary of the collegiate church of *Sancta Maria de Valleoleti*, diocese of Palencia, *provectus in utroque Jure*, ruled the *cathedra de scientia canonic[a]* in the University of Valladolid for two years at the vespers hour, and in the following year at the hour of prime, but was unable to continue the said *lectura* because of grave illness; he is to have a dignity with canonry and prebend in Burgos, the grant to be predated to the day on which the pope first took up residence in Avignon; or a similar grant in Evora or Porto. Roll of *Sancta Maria de Valleoleti*. 13 November 1380. RS 62:28v–29 (given in *BS* 1415, except for the addendum about Evora and Porto). A similar supplication was made in the roll of the University of Valladolid, RS 63:62v, which was approved on 31 May 1381. As stated here, he ruled the *cathedra in facultate canonum* for two years at the vespers hour and in the following year at the doctoral hour. A dignity in Burgos is requested (and granted) under date of the recently granted canonry and expected prebend.[15] Cf. RA 225:436–437: *Johannes Roderici*, canon of Valladolid, subdeacon, *in utroque Jure provectus*, who has lectured on canon law for three years, is granted a canonry with

reservation of prebend and dignity in Burgos. Granted 23 April 1381, but expedited only on 7 April 1394! In RS 66:90, under date of 24 May 1383, while expecting his dignity in Burgos, he is granted the canonry and other benefices in Segovia worth 60 florins originally granted to *Petrus Roderici* but now allegedly vacated by his contracting of marriage. *Johannes* is here described as *provectus in Jure canonico et qui per triennium Jura civilia audivit*. He also has a chaplaincy called *de Liegauto* (?) and a prestimonial portion in the church of *Sancta Maria de Ecclesia Rubra* in the diocese of Palencia.

21. *Johannes Roderici de Sassamon*, canon of Valladolid, has a dignity without cure and other benefices reserved for him in the same church (*Sancta Maria de Valleoleti*), worth 40 pounds, in spite of his canonry and prebend in Valladolid and some prestimonial portions in the diocese of Sigüenza (?) worth 6 pounds. 25 May 1381. RA 225:424r–v.

22. *Johannes Roderici*, canon and prebendary of the secular and collegiate church of *Sancta Maria de Valleoleti*, is to have a dignity there in spite of holding three prestimonial portions worth 15 pounds in the diocese of Palencia. Roll of the bishop of Avila. 30 May 1381. RS 63:42v.

23. *Johannes Roderici de Poetrella*, cleric of Palencia, *studens in grammaticalibus* at the University of Salamanca, is to receive a canonry and expectation of prebend in the church of *Sancta Maria de Valleoleti*. 31 May 1381. RS 63:93v.

24. *Johannes Roderici*, deacon, canon and prebendary of *Sancta Maria de Valleoleti, scolaris in Jure canonico* at the University of Valladolid, is granted a canonry of Segovia with expected prebend, while keeping several prestimonial portions of Palencia. 31 May 1381. RS 63:63r–v.

25. *Johannes Roderici de Vallid.* (Valladolid?),[16] cleric of the diocese of Palencia, *scolaris in Jure canonico* at the University of Valladolid, is granted a canonry and prebend, etc., in Salamanca. 31 May 1381. RS 63:63v.

26. *Johannes Roderici*, canon of *Sancta Maria de Valleoleti*, is granted a canonry and prebend, etc., in Avila, if vacancies occur on 22 April or later in the pope's fourteenth year, 1392 (sic), notwithstanding his canonry, prebend, and *cantoria* in Valladolid, and prestimonial portions in Palencia and Avila. Granted 2 June 1381, expedited 24 June 1381. RA 225:463r–v. In the rubrics of RA 225, fol. 8, the grant is said to be of a canonry in Sigüenza, and in the Montroy Index, vol. 631, fol. 129, the canonry is said to be in Segovia.

27. *Johannes Roderici de Bovadiella [Bobadilla] del Camino*, cleric of Palencia, familiar and continual commensal of *Frater Angelus*, bishop of Pesaro, receives at the bishop's request the canonry, prebend, etc., of Córdoba vacated by the newly consecrated bishop of *Civitatensis* (Ciudad Rodrigo), even if the canonry and prebend and some of the prestimonies and prestimonial portions are detained by a certain *Johannes Roderici* and the other

prestimonies and prestimonial portions are detained by others (who are to be considered as explicitly named here), and even if litigation has been set in motion against the said *Johannes*; notwithstanding his grace of a canonry and prebend, etc., in Palencia, even if he has accepted it through his proctor but not yet taken possession. 18 February 1382. RS 64.46v. Bishop *Angelus* (Angelo Feducci da Bibbiena) put in a second petition for his commensal, whom he now also calls *secretarius*, granted on 29 October 1382 (RS 64:173), asking for him the canonry and prebend of Astorga vacated by the promotion of *Johannes Fernandi* to the bishopric of Calahorra; he could continue to hold canonries and prebends of Córdoba and Palencia, concerning which however he is still in doubt as to whether he has right to them (*de quibus adhuc dubitat an habeat jus in eisdem*). In 1388, he seems secure in his possession of a canonry and prebend of Palencia, and he is litigating over the canonry and prebend of Astorga, but he now releases it to *Luppus Gundissalvi* in exchange for other benefices in Astorga (granted 26 November 1388). He possesses three prestimonies and prestimonial portions in Córdoba, but no longer claims the canonry and prebend there (perhaps having lost out to Juan Ruiz no. 15). He is still litigating over prestimonies in Palencia and Burgos. RS 67:182r–v. In 1394, another *Johannes Roderici de Bobadilla*, subdeacon, canon of Valladolid, advanced in canon law, student for four or five years in civil law, lecturer for two years in canon law, is granted benefices worth 80 pounds in Toledo (*BS* 1424.8) and a canonry with promise of prebend and dignity in Burgos (*BS* 1426).

28. *Johannes Roderici de Villasendino*, perpetual chaplain of Palencia, is granted a benefice with or without cure, even an archipresbyterate, at the conferral of the bishop of Palencia, in spite of his holding a prestimonial benefice. 24 February 1382. RS 65:54.

See also nos. 2, 35, 41, 46.

Plasencia

See no. 35.

Porto

See no. 20.

Salamanca

29. *Johannes Roderici*, cleric of Salamanca diocese, is granted a whole portion of Burgos. Roll of *Rodericus Bernaldi*, "auditor of the audience"[17] of the king of Castile. 27 May 1381. RS 63:74.

See also nos. 6, 13, 18, 23, 25, 43, 44.

Segovia

See no. 24; cf. no. 26.

SEVILLE

30. *Johannes Roderici*, deacon of Seville, is granted a whole portion, prestimonies, and prestimonial portions in Seville worth 30 pounds; he will give up his expectation of a secular benefice at the conferral of the archbishop of Seville. Roll of Queen *Alionor* of Castile. 26 May 1381. RS 63:53v.

31. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, familiar of *Rodericus Bernaldi*, the king's auditor (on whose roll the petition appears), is granted a half portion and prestimonies and prestimonial portions in Seville and absolution for having adhered to *Bartholomeus*, the papal pretender (Urban VI). 27 May 1381. RS 63:74. May be the same as the following:

31A. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is absolved for adhering to Urban VI and is granted a perpetual half portion with prestimonies and prestimonial portions in Seville. Roll of *Johannes de Rojas*, ambassador of the king of Castile. 30 May 1381. RS 63:111v. (Cf. no. 35 below.)

32. *Johannes Roderici de Xericio* (Jerez), priest of the Seville diocese, is granted an ecclesiastical benefice with or without cure at the conferral of the archbishop of Seville. 28 May 1381. RS 63:9. In 1387, he is identified as a former familiar of the Cardinal of Marmoutier; he exchanges a portion of Seville (which he has not yet taken possession of) for a benefice in the church of *Sanctus Vincentius* in the city of Seville; each is worth 30 pounds (RS 70:154v).

33. *Nobilis vir Johannes Roderici de Foyos*, cleric of Seville, is granted a canonry of Seville with expectations of prebend, etc. Roll of the archbishop of Seville. 28 May 1381. RS 63:108v.

34. *Johannes Roderici*, beneficed *in ecclesiis de Alauis* (or *Alanis*) in the diocese of Seville, is granted a canonry and expectation of prebend, etc., in Cuenca. Roll of the archbishop of Seville. 28 May 1381. RS 63:109.

35. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is absolved for adhering to Urban VI, and is granted a canonry of Plasencia and expectation of prebend, prestimonies, and prestimonial portions as vacated by the death of one, two, or more ceasing, deceasing, or otherwise dismissing, up to the sum of 30 pounds. Roll of *Fernandus Sancii de Moya*, Castellan of the Rock of the papal city of Ancona. 12 December 1381. RS 65:61v.[18]

36. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted the half portion of Seville which will, it is hoped, be vacated in the papal curia by *Nicolaus Roderici* on assuming a whole portion in Seville; *Johannes* is prepared to dismiss his expectancy of another half portion. 12 December 1381. Roll of the Castellan of Ancona. RS 65:62v. A similar petition was granted a few days later, on 21 December 1381. RS 64:11v. A *Nicolaus Roderici* was granted a half portion of Seville six months earlier, on 31 May 1381, being allowed to keep a simple benefice in the church of *Sanctus Johannes de Castro Garssie Munionis*, Cuenca diocese. Roll of the University of Salamanca. RS 63:90.

Six years later, *Nicolaus* still had not made his expected move, and a *Sancius Sancii de Xericio* was granted the right to his to-be-vacated half portion. 31 August 1387. RS 70:223.

37. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted a perpetual half portion in Seville with prestimonies and prestimonial portions worth 30 pounds. Roll of the Castellan of Ancona. 12 December 1381. RS 65:62v. May be the same as the following:

37A. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted a perpetual whole portion in Cuenca vacated in the papal curia when *Nicolaus Sancii* obtains a canonry and prebend in Cuenca; *Johannes* will retain his expectancy of a half portion in Seville. 19 July 1382. RS 64:124v. A similar entry, with the addition of a prestimonial portion in the church of *Sancta Trinitas de Ucles*, Cuenca diocese, appears on fol. 95v among petitions granted on 5 July 1382.

38. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted an ecclesiastical benefice with or without cure at the conferral of the bishop of Cádiz. 14 April 1382. RS 65:105v.

39. *Johannes Roderici*, cleric of Seville, is granted an ecclesiastical benefice with or without cure at the conferral of the archbishop of Seville. 5 July 1382. RS 65:195.

See also nos. 2, 4, 10, 15, 17, 47.

Sigüenza

40. *Johannes Rodigo* (*sic*), canon and prebendary of *Civitas Rodigo* in the diocese of Sigüenza, is granted a canonry with expectation of prebend in Calahorra at the conferral of the bishop, dean, and chapter there. 25 February 1381. RS 62:81v.

41. *Johannes Roderici de Castromocho*, bishop of Sigüenza, 20 August 1381 to 29 October 1382. Doubtless a cleric of Palencia (Castromocho is a town about fifteen miles west of Palencia), he was cantor of Palencia at the beginning of 1378, and named bishop of Jaén by Urban VI soon after the latter's election in April 1378. On 29 October 1382 he became bishop of Palencia, where he remained until his death in 1396.[19] He is probably the Bishop *Johannes* of Sigüenza whose request for *Petrus Roderici*, cleric of Palencia, son of the *nobilis miles Johannes Mansi de Valleoleti, scolaris in Jure canonico*, to receive the canonry and prebend of Segovia vacated by the death of the cardinal of Milan was granted on 18 September 1381 (RS 61:146v). His predecessor as bishop was *Johannes Garcia Manrique*, who on 20 August 1381 became bishop of Burgos (cf. no. 48 below).

See also no. 21; cf. no. 26.

Toledo

See nos. 2, 7, 44, 46.

Zamora

42. *Johannes Roderici, tabelio* (scribe) of the king, is father of *Alfonsus Roderici*, cleric of Zamora, who is granted a canonry and prebend in Zamora. Roll of *Fernandus*, brother of King Juan of Castile. 1 June 1381. RS 63:54v.

See also no. 16.

(See below for nos. 43–49.)

The Juan Ruizes listed here have little or no ostensible connection with the diocese of Toledo. Any roll of supplications submitted by the archbishop of Toledo at this time has not survived. Some pertinent information may still be forthcoming from the six Avignon registers of Clement's third and fourth years that I have not examined (vols. 226–227 and 228–231), and from all of the remaining registers of subsequent years, to tie one or other of these persons to Toledo or to the *LBA*, especially perhaps the five canonists (nos. 6, 14, 20, 24, 25), one of them (no. 6) an aspiring archpriest. One should also keep an eye on Juan Ruiz no. 3, nephew of a professor of canon and civil law, Alfonso Ruiz de Hispania. Earlier registers will also yield fruit: for instance, the grant of a Toledo prebend to a canon-law student at Bologna named Juan Ruiz de Espinosa in January 1380, Clement's second year (see no. 46 below).

We must remember, however, that the geographical locations of the benefices named often had little or no bearing on the holders' spheres of activity. The canonries, portions, and other uncured cathedral or collegiate posts did not necessarily require residence; and as for cured benefices like archipresbyterates, rectorships (pastorates of churches), and most cathedral and collegiate dignities, permission could be sought to permit the necessary duties to be done by vicars, "officials," or deputies. One can assume that in most cases nonresidence would mean a sacrifice of income and perquisites. In a petition approved on 16 March 1387 a cleric of the Sigüenza diocese named *Pascasinus Roderici*, who already possessed several prestimonies and portions in Toledo and Jaén, was granted a portion in Toledo worth 20 pounds *residendo*: meaning that he had to reside in the Toledo capitular precincts for the portion to produce this amount. The fact that this was stipulated in the petition undoubtedly indicated that the petitioner intended to become a resident.[20] When a cleric had multiple benefices he clearly could not tend to them all personally, but would have to work out whatever *modus vivendi* would produce the greatest advantages in income, occupation, and convenience.

It is likely that many of the clerics who appear on the petition rolls of patrons were members of the patrons' retinue, familiars or commensals or at least hangers-on of some sort or other who resided with them or in

their vicinity. To appear at all in the papal registers argues a certain level of patronage or "political" connection. But exactly what the connections were usually remains obscure. How, for instance, could the bishop of Avila confidently petition that Pedro Fernández, the Toledan archpriest of Uceda, should be given a canonry and prebend in Segovia? Did the bishop or the archpriest have some claim in the cathedral chapter of Segovia? Was some reciprocation expected? We do not know; but it does seem fairly clear that all seven of the Toledan archipresbyterates dealt with in the registers of 1381–1382 were being used as steppingstones in arriving at suitable clerical livings by accumulation and exchange.

One of the most interesting figures noted above is Lope Ruiz de Villalobos, the patron of Juan Ruiz no. 4 and Juan Ruiz no. 7. Lope Ruiz's first entry in these registers is in a petition that he makes for himself and a kinsman, the noble Pedro López de Ayala, and Juan Ruiz no. 4, approved on 17 November 1380 (RS 61:10). Lope Ruiz here identifies himself as a baron and bachelor in canon law (*Baro, Bacallarius in decretis*) and canon and prebendary of Palencia. He asks for himself the prestimony of *Casra* in the Badajoz diocese vacated by *Dominicus Fernandi del Casuello*'s acquiring a canonry and prebend of Cuenca. Lope Ruiz also has canonries and prebends in Toledo and Badajoz and prestimonies and prestimonial portions in the city and diocese of Badajoz and the grace of prestimonies and prestimonial portions to be vacated in the church, city, and diocese of Palencia, and also a canonry of Seville with expectation of prebend, prestimonies, and prestimonial portions. He is prepared to give up the prestimonial benefice of *Posuella* in the diocese of Toledo and two portions in Osma and also the right (*Jus*) he has in the canonry, prebend, prestimonies, and prestimonial portions in the church, city, and diocese of Seville, as he has promised to do before. We have seen that in this same petition he asked for his right to the Seville complex of benefices to be granted to his commensal Juan Ruiz no. 4 (which it was); and a year later Juan Ruiz no. 7 was granted at his request the canonry, etc., of Badajoz, which Lope Ruiz gave up on becoming canon and prebendary of Toledo. This does not square with the above statement in 1380 that he possesses both Toledo and Badajoz packages. His original statement must have indicated that his acquisition of the Toledo complex was not entirely settled at the time. At the beginning of 1382, we will see, his clerical self-identification is not "canon of Palencia" but "canon of Toledo."

One might conjecture that Lope Ruiz was related to one or both of the Juan Ruizes in his patronage,[21] but the summaries of his petitions do not say so, unlike the summary of his petition for his *consanguineus*, the noble *Petrus Lupi de Ayala*, cleric, when he asks that *Petrus* be given the canonry, prebend, prestimonies, and prestimonial portions of Seville vacated by the death of *Rodericus Alvari* outside the papal curia. *Rodericus*

is identified as the collector of fruits of the Apostolic Camera, and Lope Ruiz says that the archbishop of Seville had unjustly deprived *Rodericus* of the said benefices and bestowed them on others, who now unrightfully detain them. His request that they be given to *Petrus* was granted (RS 61:10). Earlier in 1380, on 19 July, the request of Baron Lope Ruiz was granted for *Johannes Alfonsi, studens in legibus* in the fourth year of his *auditio*, for a canonry, etc., in Seville (RS 60:95v, given in *BS* 156).[22] On 29 January 1381, another request of the *nobilis baro* was granted for *Paschasius Roderici, scolaris in Jure canonico*, for the archdeaconry of Ubeda in Jaén, together with canonry and prebend, vacated by the death of *Alvarus Lupi*, chaplain of the Apostolic See, notwithstanding *Paschasius*'s one and a half prestimonial portions in Toledo (RS 61:42).[23] In a petition granted a year later, on 25 January 1382, the noble baron, now styling himself canon of Toledo, had his request granted for a servitory benefice without cure for *Gundissalvus Roderici*, who had the same name as the current archpriest of Montalbán; but this Gonsalvo Ruiz was not yet so well placed, being merely beneficed in the church of San Martín de Volullos in the diocese of Seville, not counting the new benefice in the church of *Sanctus Nicolaus* in Córdoba, expected to be vacated by the impending consecration of the bishop-elect of Ciudad Rodrigo, *Ferrandus Sancii de Ped[r]osa* (RS 64:42). A month earlier, on 13 December 1381, the roll of Lope Ruiz requesting benefices for five clerics was approved (RS 65:32v): *Johannes Alvari*, cleric of Salamanca, is to become a canon of Salamanca; *Dominicus Gundissalvi*, archdeacon of *Xerecio* in the diocese of Seville, is to become a canon of Seville; *Gundissalvus Nunii*, cleric of Osma, Lope's familiar and continual commensal, is to become canon of Segovia; *Martinus Luppi*, cleric of Burgos, will be a canon of León; and finally, *Johannes Gundissalvi de Palina, provectus in Jure canonico*, who is already canon and prebendary both of Burgos and Palencia, is promised a dignity in Palencia, in spite of holding, in the dioceses of Burgos, León, and Palencia, prestimonies and prestimonial portions, (a benefice or benefices) in *Olmos*,[24] and also the *Archipresbiteratus curatus de Bilforado*, which he will give up.

On 29 October 1382, Lope Ruiz de Villalobos, canon of Toledo, still only a cleric (that is, not yet having taken major orders, and still capable of marriage), succeeded Juan Ruiz no. 41 as bishop of Sigüenza—the diocese immediately bordering on the archipresbyterate of Hita. In the role of bishop, of course, he would have taken on a much larger retinue and would have been able to hand out many benefices on his own without having recourse to the pope. He remained in his episcopal office until his death in Saragossa on 21 June 1388.[25]

The presence of the archpriest of Bilforado, along with two Juan Ruizes, in the entourage of Lope Ruiz de Villalobos may provide the hint of a con-

nection with the *LBA*; for Bilforado in the diocese of Burgos is the Vilforado where, as we have seen, Doña Loba lived with El Lobo. Perhaps there is a play here on the name of Lope Ruiz: "Wolf of Wolftown." The current archpriest of La Guardia was also a "son of Wolf"—*Lupi*, that is, López. Another López was beneficed in a church of Hita and beginning his move up the clerical ladder.[26]

It is tempting to think that Bilforado was chosen because of some connection with the Villalobos family. There is in fact a nearby peak called Lobos, at least near the modern town of Belorado.[27] But the Villalobos nobility took their name from the Contado de Villalobos surrounding the still existing town of Villalobos north of Zamora, in the diocese of León. However, the Señoría of Villalobos was bestowed out of the male line in 1368, and the ranking nobleman of the name thereafter was Juan Ruiz de Villalobos, Señor de Matamorisca (no. 48 below). One of his brothers was Lope Ruiz de Villalobos, Señor de Restocia, who married Inés García de Toledo, daughter of Diego García de Toledo, alguacil mayor of Toledo, and niece of Blas Fernández, archbishop of Toledo from 1353 to 1362. They may have been the parents of our Lope Ruiz de Villalobos.[28] As for Hita, the Señoría de Hita y Buitrago was held by Juana Ruiz in the middle of the thirteenth century, and her marriage to Lope Iñiguez de Orozco brought it into the "López de Orozco" family; her granddaughter, Juana de Orozco, in marrying Gonzalo Ibáñez de Mendoza, brought it into "López de Mendoza" family. It was bestowed by Enrique II on their son Pedro González de Mendoza (brother-in-law of Pedro López de Ayala, the future chancellor), who passed it to his son, Diego Hurtado de Mendoza (the future admiral), and he to his son, Iñigo López de Mendoza (the future Marqués de Santillana).[29]

These names and relationships suggest the possibility that at least a part of the *Libro de buen amor* was written by a learned canonist for an audience of fellow jurists in the 1380s; and the presence of a Pedro López de Ayala brings us into the *cuaderna vía* world of the *Rimado de palacio*, which, like the *LBA*, introduces the long line of 8 + 8 syllables.[30] In its account of a lawyer's prolonging of his client's case the *Rimado* mentions only canon-law codes: "decretales, clementinas" (v. 318b), and cites only one commentator by name, namely, the author of *Novella*: "Y sera don Johan Andrés e yo con el mucho presto" (v. 327d).[31] The earliest alleged indication of use or knowledge of the *LBA* is in a poem addressed to Pedro López de Ayala in the *Cancionero de Baena*, namely, number 305: *Desir de Pero Ferrus a Pero Lopes de Ayala*.[32] I note for possible future reference the similarity between the poet's name and that of the archpriest of Hita in 1381, *Pero Ferrandes* (I note too that the latter was also the name of the contemporary archpriest of Uceda, and that the archpriests of Ocaña and Zorita replaced clerics of this same name in their benefices).

The date of the poem cannot be fixed with certainty, and there may be some doubt about which Pedro López de Ayala is being addressed. The latter name provides a good example of repetition over several generations. The main instances known to historians are as follows:

Pedro López de Ayala I (d. ca. 1330), adelantado mayor of Murcia.

Pedro López de Ayala II (1332–1407), grandson of I, alcalde mayor of Toledo, chancellor of Castile.

Pedro López de Ayala III, second son of II, first Conde de Fuensalida, alcalde mayor of Toledo (1398–1448), married Elvira, daughter of Juan Ruiz de Castañeda (no. 49 below) in 1400.[33]

Pedro López de Ayala IV, son of III, alcalde mayor of Toledo in 1454.

Pedro López de Ayala V, son of IV.[34]

Pedro López de Ayala VI, second cousin once removed of V (great-grandson of Fernán Pérez de Ayala, first son of II), Conde de Salvatierra.[35]

Franco Meregalli notes that Pedro II at one point was called *el viejo* to distinguish him from Pedro III, and that Pedro IV was also called *el viejo* to distinguish him from Pedro V; he raises the question of whether the reference by Juan Alfonso de Baena in the 1440s to *Pero Lopes de Ayala el viejo* may likewise have been intended to designate Pedro III rather than Pedro II.[36] As it is normally taken, we have to accept the notion that the young poet Ferrán Sánchez de Talavera (he died after 1443) would have been able with justified confidence to address a theological question in new-style verse to the old chancellor and get a reply in the same form. Pero Lopes concludes his reply by quoting several stanzas from the *Rimado de palacio*, which he clearly treats as the work of an author other than himself; he says that when Sánchez's question arrived he was reading a book that had some verses in old-fashioned rhyme that pleased him greatly:

Dexado este estilo assy començado,
quierovos, amigo, de me confesar
que quando vuestro escripto me fue presentado,
leyera un libro do fuera fallar
versetes algunos de antigo rrymar,
de los quales luego mucho me pague,
e sy son rrudos, a vos rogare
que con paçençia vos plegua escuchar.[37]

Unlike the *Libro de buen amor*, the *Rimado de palacio* does not have a named speaker or speakers. The scribe of the Madrid manuscript (middle

of the fifteenth century) was romancing when he said that it was composed in prison in *England* by "el onrrado cavallero Pero Lopes de Ayala";[38] if he was right about the name of the author, the caballero in question may have had collaborators, one or other of them perhaps of the same name.

The Pedro López de Ayala who was canon of Seville in 1380 and cousin of Lope Ruiz de Villalobos could only correspond to Pedro III, of the six persons of the name listed above. But Pedro VI's distant relationship to the others reminds us that the canon of Seville could have belonged to a collateral branch of the family. If, however, he is indeed Pedro II's son, he is like his father in having followed the clerical life for a while before marrying. Since there is no request of a dispensation for being under the canonical age of fourteen when granted cathedral benefices *sine cura*,[39] it is likely that he had passed the limit. It is true that the two papal letters of 1342 appointing Pedro II canon of Palencia and Toledo make no mention of his youth (he was only ten years old); but doubtless the customary dispensation had already been given when he was given his earlier benefice of a portion in Toledo.[40]

In the Medina del Campo hearing of 1380–1381, where Cardinal Pedro de Luna was supporting the Avignonese pope Clement VII, the *nobilis vir Petrus de Ayala miles* (our Pedro II) was noted as present (on 26 November).[41] When the cardinal succeeded Clement as Pope Benedict XIII, Pedro II put in a petition for five of his clerical retainers, which was granted on 25 October 1394; one of the clerics is identified as his nephew, namely, the noble Juan Alvarez de Toledo (who gets a canonry in Toledo), but at least two of the others were probably also kinsmen: Diego Ramírez, *nobilis de Guzman*, and the noble Rodrigo Diego de Ayala, cleric of Calahorra (RS 88:215–216, in *BS* 287). Just before this, on 11 October, Pedro II represented the king of Castile along with Doctor Juan Ruiz, a prominent jurist and statesman, at the pope's coronation. In him and a protégé we find two more entries for our list of Juan Ruizes active in 1380–82, and I will add others derived from the above discussion:

43. *Johannes Roderici, legum doctor* (doctor of Roman civil law) and *cathedraticus* of the University of Salamanca, regidor of the city of Salamanca, caballero de la Banda. He would clearly have attained some eminence by 1380. He was ambassador of Juan I in 1389, and accompanied Pedro López de Ayala II as ambassador to the new pope in 1394, representing Enrique III; he served as councillor to Enrique and to Juan II. Beltrán 1:60, 63, 67, 472.

44. *Johannes Roderici*, cleric of Salamanca, who has continuously labored for six years and more in canon law at Salamanca, is granted a canonry and expectation of prebend, etc., in Toledo, at the request of Doctor Juan Ruiz, ambassador of the king (no. 43), 18 February 1389. RS 76:39–41, in *BS* no. 188. He appears third on the ambassador's roll (out of 31), and Beltrán con-

jectures that he is the ambassador's son (1:472 n. 1). His canonistic studies must have begun in 1382 or even 1381.

45. *Frater Johannes Roderici, episcopus de Neopatras*, one of the witnesses testifying at Medina del Campo ca. February 1381.[42] Perhaps the same as the following:

45A. *Johannes Ruiz de Reyo*, Augustinian friar, provided as archbishop of *Neopa(c)ten.* (*Naupactus*, Lepanto) by Jacobus de Itro, Patriarch of Constantinople (1376 to 1379), and then by Clement VII on 7 August 1382.[43]

46. *Johannes Roderici de Spinosa* (Espinosa), cleric of the diocese of Palencia, student in canon law at Bologna, is granted a (canonry and) prebend in Toledo, being prepared to give up his benefice in the church of San Esteban de Cenicienco (probably the modern Cenicientos) in the diocese of Toledo. 18 January 1380, second year of Clement VII. RS 57:35.[44]

47. *Johannes Roderici*, priest of Córdoba at the Spanish College of Bologna, receives a (canonry and) prebend in Seville, while retaining his benefice in the church of San Román, Seville. 18 January 1380. RS 57:35.[45]

48. Juan Ruiz de Villalobos, Ricohombre, Señor de Matamorisca, active from 1332 to 1398. The name Juan was new to the house of Villalobos; he was named in honor of his maternal uncle, Juan García Manrique, adelantado mayor of Castile. He was among the grandees who confirmed the bestowal of the Señoría of Hita and Buitrago on Diego Hurtado de Mendoza (nephew of Pedro López de Ayala II) in 1380. He had three illegitimate sons; he was probably uncle of Lope Ruiz de Villalobos, canon of Toledo and bishop of Sigüenza.[46]

49. Juan Ruiz de Castañeda I, Ricohombre, Señor de Fuentidueña, died in the 1385 Portuguese campaign. Nephew of Garci Laso de la Vega (adelantado mayor of Castile); his son Ruy González, who had holdings in Villalobos, married Sancha, daughter of Pedro López de Ayala II, and his daughter Elvira married Pedro III in 1400.[47]

I should add that in the Registers of Supplications for Clement VII's sixth through eleventh years (1383–1389), namely, volumes 66–76, I have found twenty-two more persons named Juan Ruiz. I will report on them in detail at a later time.

I have demonstrated that there was an abundance of Juan Ruizes in the early years of the decade in which the *Libro de buen amor* first definitely came to light, any one of which had a potential interest in or connection with the author (or narrator) of the poem. I do not claim to have established any certain interest or connection; I am merely adding to our stockpile of data and enlarging our range of plausible hypotheses. But I hope that I have succeeded in casting doubt on the principle of parsimony, or "Ockham's razor," as a reliable means of arriving at the truth in questions

of authorship. In this complicated life, sometimes the simplest solutions are not the right ones. I trust that further historical research will continue to enlarge the horizon of possibilities about the time and circumstances of the production of the *Libro de buen amor* and perhaps demonstrate that it is coeval with the *Rimado de palacio*.

Henry Ansgar Kelly
University of California, Los Angeles

NOTES

1. H. A. Kelly, *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Medieval and Renaissance Texts and Studies 27 (Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, SUNY, 1984).

2. Francisco J. Hernández, "The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita," *La Corónica* 13 (1984-85) 10-22.

3. Idem, "Juan Ruiz y otros arciprestes, de Hita y aldaños," *La Corónica* 16.2 (Spring 1988), 1-31, esp. 7-11.

4. H. A. Kelly, "Archpriests, Apostles, and Episcopal Epistles," *La Corónica* 14 (1985-86) 1-5. My argument about the presence of an archpriest in the collegiate chapter is properly noted by G. B. Gybbon-Monypenny in his edition of the *LBA* (Madrid: Clásicos Castalia, 1988), p. 11, and also by Barry Taylor in his judicious review of *CL* in the *Bulletin of Hispanic Studies* 64 (1987), 143. I should note that the *Forma visitationis* that Hernández edits on pp. 20-23 seems to be intended for episcopal rather than archipresbyteral visitations; see the eighth provision, p. 21: "alias autem dominus episcopus attendat," etc. But it does specify the sort of concerns that archpriests as well as bishops were to have for their charges. On p. 5 Hernández speaks of archdeacons delegating their duties to archpriests; but the usual practice was for the "official" of the archdeacon to perform all such duties. The notion put forth on p. 15, that the archbishop had a vicar to represent his interests in each archipresbyterate, needs substantiation. The archpriest of Buitrago referred to on p. 16 should be Alfonso Fernández or Ferrández, not Pérez (see *CL* 63 and 161 n. 162). Finally, on p. 26 n. 22 he joins me in saying (on p. 41 of my article published in the same issue of *La Corónica*, cited in n. 5 below) that the "Toledan archpriest" of the 1190s identified as "S." was Simeno/Ximeno/Jimeno Cayetano (as opposed to Sancho). But on rechecking the documents I conclude now that neither Simeno nor Sancho is clearly identified as *S. archipresbiter toletanus*.

5. H. A. Kelly, "Juan Ruiz and Archpriests: Novel Reports," *La Corónica* 16.2 (Spring 1988) 32-54, esp. 33 and 48-49. In "Juan Ruiz y otros arciprestes," p. 24 n. 5, Hernández refers approvingly to Martín Riquer, "La cuarésima el Arcipreste de Hita y el problema del *Libro de buen amor*," *Mélanges offerts à Rita Lejeune* (Gembloux 1969) 1:511-521, finding the argument convincing that the Lent described in *LBA* is that of 1329. But, apart from the fact that Riquer excludes consideration of all dates after 1343, his case is contradicted by the *LBA*'s Easter season: Riquer's dating would make the Quasimodo Sunday of stanza 1315 fall on 30 April, well after the subsequent action of stanza 1321, which falls on the feastday of St. Mark, 25 April. See the edition of Jacques Joset, 2 vols. (Madrid 1974), note to line 1210a. Joset himself in a new book, *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de buen amor"* (Madrid: Cátedra, 1988) 23, professes to approve of what "filólogos algo más profesionales," namely, Peter Linehan and Steven Kirby, have said against my conclusions, including my reading of stanza 1152. But their interpretation of this stanza requires the emendation of *Novela* to *novelo* and the change of *Decretorio* to *decretorio* or *repertorio*; Joset should have ratified his approval by adding these changes to his list of corrections to his edition (148-50). For my response to Linehan and Kirby, see 43-48 of the article cited at the beginning of this note.

6. For the Seville case, see Register of Supplications vol. 70 (ninth year of Clement VII), fol. 105: *Johannes Roderici* is granted a benefice without cure in the parish church of *Sanctus Romanus* in the city of Seville, worth 25 pounds, vacated by *Johannes Roderici* (Juan Ruiz no. 47), while giving up his expectation of a whole portion in Seville. Granted 30 March 1387. For the other four cases, see "Juan Ruiz and Archpriests," 34, 38. For Rodrigo Gómez de Pastrana, see Hernández, "Juan Ruiz y otros," 14.

7. See Vicente Beltrán de Heredia, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219–1549)*, Acta salmanticensia 12–14 (Salamanca 1966–67), 1:233, 242, and documents nos. 1415.3 and 1442. Henceforth the documents will be cited "*BS* 1415.3," etc. See also the Juan Ruiz de Bobadilla who lectured in canon law ca. 1392–1394, cited under Juan Ruiz no. 27. A Juan Ruiz held the vespers chair in medicine in 1406–1407 (Beltrán 1:159).

8. Paris, Bibliothèque Nationale MS lat. 11745, fol. 231; cf. fol. 161v: *Petrus Fernandi Archipresbiter de Fita Tolletan. dioc.* See Michael Seidlmayer, *Die Anfänge des grossen abendländischen Schismas*, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2.5 (Münster 1940), p. 220—who, however, mistakenly puts *archidiaconus* for *archipresbiter*. The scribe of this hearing was *Petrus Fernandi de Pinna* (e.g., fol. 9v); and one of the king's counsellors and examiners of witness was *Petrus Fernandi*, doctor of canon law (fol. 275r–v), but identified by the scribe as doctor of civil law (fol. 21r–v), who was probably the *doctor Petrus Fernandi* who served as the king's ambassador in 1378 (Seidlmayer, pp. 30, 240). Another counsellor and examiner was the bishop of Jaén, namely, Juan Ruiz de Castromocho (see Juan Ruiz no. 41). Another witness was *Frater Johannes Roderici Episcopus de Neopatras* (Juan Ruiz no. 45). At one point, the scribe notes the presence of *Johannes Roderici thesaurarius in ecclesia toletana* (fol. 21v), but this is probably a mistake for the treasurer of Avila (Juan Ruiz no. 2), since he twice identifies the treasurer of Toledo as *Didacus Fernandi* (fols. 21v–22). I confess to having confused two persons of the same name, Gil Sancho (or more properly Sánchez) Muñoz, in *CL* 169 n. 54, but the truth illustrates my present point: there were in fact four clerics named *Egidius Sancii Munionis*, all of them canons of Valencia and three of them related as uncle and nephew. See J. Goñi, "Clemente VIII (Gil Sánchez Muñoz)," *Diccionario de historia eclesiástica de España, Suplemento*, vol. 1 (Madrid 1987), 158–162. I am grateful to Dr. Dieter Girgensohn of the Max-Planck-Institut für Geschichte, Göttingen, for this and other references and suggestions.

9. Kelly, "Juan Ruiz and Archpriests," 35, 38. The registers in question are volumes 61–65. Almost all of the grants are expectative graces, which by no means guaranteed the actual conferral of the benefices. A point to keep in mind is that the entries in these registers are not in the original form of the supplications but are short summaries made by curial functionaries or multiple petitioners, somewhat like the abstracts that accompany modern grant proposals; and these summaries cannot be relied on to supply all of the pertinent information contained in the fuller letters of petition.

10. One might suppose that there was a cathedral dignity of archpriest in Avila, to judge from the language of a grant in 1394: *de archipresbyteratu eccl. cathedralis Abulen.* (*BS* 1424.32); but the scribe of the summary may have made a mistake. When it is granted in 1411, to Pedro Ruiz de Bahillo, student of civil law, the language is different: *de . . . archipresbyteratu de Abula in eadem eccl.* (*BS* 1437), which means that it is in the *diocese* of Avila. The current holder of the cured archipresbyterate of Avila, Fernando González de Olmeto, is to vacate it on being promoted to a canonry and prebend of Avila and a dignity; this shows, presumably, that the archipresbyterate itself was not considered a cathedral dignity. A cathedral dignity of archpriest would, theoretically, be that of urban archpriest, with spiritual jurisdiction over the whole diocese. I have not seen evidence for such a position in Spain. See *CL* 37–38 and my "Juan Ruiz and Archpriests," 39–40. In RS 66:70v, a grant of 7 March 1384 identifies the archipresbyterate of the "church" of Segovia as a cured dignity or office. But rural and presumably city (as opposed to urban) archipresbyterates eventually came to be considered noncathedral dignities (*CL* 64–65, 76–77, 80).

11. Cf. the Toledo cleric *Pascasius Sancii de Pastrana*, advanced in grammar and logic, who succeeded Juan Ruiz no. 2 (treasurer of Avila) to a portion in Avila.

12. See n. 8 above.

13. See Kelly, "Juan Ruiz and Archpriests," 50 n. 12.

14. *Ibid.*, 38, 41.

15. In my "Juan Ruiz and Archpriests," 35, 38, 49, I mistakenly counted these two entries as referring to two different canonists. In the entry following Juan Ruiz in RS 62:29, a request is made for *Dominicus Petri*, who has read (lectured) continuously *de Jure canonico* in the University of Valladolid at the hour of terce for five years and now does not cease to labor, *aliquotiens legendo de dicta scientia vel audiendo de legibus*.

16. The usual way of saying "of Valladolid" in the roll of the university is *de Valleoleti*, with the adjective being *Vallissoletanus*. But several other clerics are given as *de Vallid*. (fols. 64-68). The name is transcribed as *de Vallido* most of the time by José Ruis Serra, "Los rótulos de la Universidad de Valladolid," *Analecta sacra tarraconensia* 16 (1943) 87-134, on pp. 97-110 (wrongly ascribed to A.D. 1355), viz., nos. 11, 18, 24, 28; but he puts *de Valladolid* for nos. 69 and 71.

17. *Auditor audien*. This title would have been repeated from the supplication submitted by Bernáldez himself. G. B. Gybbon-Monypenny, " 'Exeuçion provada': On Legal Terminology in the *Libro de buen amor*," *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, ed. Ian Michael and Richard A. Cardwell (Oxford: Dolphin, 1986) 39-46, esp. 44, speculates on where the author of the *LBA* could have seen or heard *audientia* used (see stanzas 336 and 347). Gybbon-Monypenny suggests a greater division between secular and ecclesiastical legal practice and terminology than in fact existed. I should also note that in commenting on line 340a in his 1988 edition of *LBA* (p. 176), he misses the point of my discussion in *CL* 96-98: I was not concerned about the meaning of *ençerraron razones*, which is obvious; rather, I was querying the use of *toda su porfía* at an interlocutory stage.

18. In the same roll the first cleric named is *Tellius Garcie de Goria*, archpriest of "Gomera," whom I mention in my book (*CL* 64), where I assume that his archipresbyterate in the diocese of Osma was cured; here it is stated to be without cure. Tellio seems to be a perpetual graduate student: after a dozen or so years at the university (presumably still Bologna), he is finally a bachelor *in decretis* and he expects to become a licenciate in the following year. Meanwhile his request for a dignity in Toledo, while keeping his archipresbyterate, is granted (fol. 61). See also Antonio Pérez Martín, *Proles aegidiana*, 4 vols., Studia albornotiana 31 (Bologna 1979) 1:145.

19. Seidlmayer (n. 8 above) 265-266; Konrad Eubel, *Hierarchia catholica*, vol. 1, ed. 2 (Münster 1913) 263, 386, 444.

20. RS 70:79v (ninth year of Clement VII). Some portions of Toledo are placed at a worth of 30 pounds (RS 63:52, 56v). But the usual qualification is "not exceeding" the stated sum; and perhaps in order to achieve the sum one had to reside.

21. Kinship is not always evident from names, of course, since even sons can have names completely different from their fathers. See Helen Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350 to 1550* (New Brunswick 1979), xi-xii. Hernández, "Juan Ruiz y otros," 30 n. 50, cites two examples, and see the example of the canonist Pedro Ruiz, under Juan Ruiz no. 41. See also RS 61:144: one son has the same name as his father (*Petrus Fernandi de Valleoleti filius nobilis viri Petri Fernandi eiusdem loci*) and another son has neither name corresponding (*Johannes Guterii filius nobilis viri supradicti Petri Fernandi de Valleoleti*). Ruis Serra (n. 16 above) 114, no. 108, records a *Johannes Roderici*, student in canon law at Valladolid in 1403, who is the son of *Sancius Fernandi de Segovia* (and provided with a canonry in Segovia with other benefices, worth 30 pounds).

22. Beltrán's index, 3:545, calls Lope Ruiz de Villalobos the *padre* of Juan Alfonso, doubtless a mistake for *padrone*. Juan is called *dilectus suus*, "his beloved," the standard term used in all these petitions.

23. The bishop of Jaén at this time was Juan Ruiz no. 41. *Pascasius Roderici* later exchanged his rights to the archdeaconry of *Hubeda* and the canonry and prebend in Jaén for prestimonial portions in Jaén and Toledo held by *Petrus Roderici* and *Petrus Alfonsi* (granted 28 November 1383, RS 66:3v-4). He is doubtless the same as the *Pascasinus* mentioned above at n. 20.

24. Cf. *Johannes Roderici de Ulmis* (= Olmos), cleric of Palencia, student in civil law at Valladolid for five years, who is granted a canonry both in Palencia and Valladolid, 29 January 1418 (*BS* 1453).

25. Eubel, 244; for the letter of appointment, he cites Clement VII's Avignon Register vol. 27 (= vol. 231), fol. 347. Eubel and others mistakenly state the year of Lope's death as 1386

instead of the correct date, 1388. See Toribio Minguella, *Historia de la diócesis de Sigüenza*, 3 vols. (Madrid 1910–13) 2:83–86. The only Sigüenza reference in RS 70 (November 1386 to October 1387) is that discussed in n. 23 above. The canonry and prebend of Toledo that Lope Ruiz vacated on becoming bishop was granted on 3 November 1382 to a six-year-old cleric, *Nunnius Nunnii* (he is in his seventh year), nephew of *Telius Gundisalvi Palomeque*, ambassador of King Juan of Castile, at *Telius*'s request, notwithstanding the previous provision of several other prestimonies and prestimonial portions and simple benefices, and notwithstanding that he has not yet been dispensed for being below the canonical age for receiving such benefices (RS 64:82, with a marginal note that the grant is registered on folio 1 of the fifth year, perhaps referring to RA 232). On 9 August 1393, *Nunnius* is granted a dignity in Toledo and dispensed for age, since he touches on his eighteenth year; and he is also dispensed for illegitimate birth (*BS* 220.14).

26. A *Johannes Lupi*, perpetually beneficed in the church of *Sanctus Johannes de Brihuega* (the capital of the vicariate next to Hita) and possessing a simple benefice worth 5 pounds in the church of *Sanctus Johannes de Fita* (that is, the church of San Juan in the town of Hita), was granted a benefice at the conferral of the archdeacon of Guadalajara on 28 September 1381 (RS 62:239). Another *Luppus Roderici*, this one *de Cuerva, studens in Jure canonico per quadrennium* at Salamanca, was allowed on 31 May 1381 to exchange his portion in Toledo for a canonry and prebend there while keeping benefices in the churches of *Caudillo* and *El Campo* in the Toledo diocese (RS 63:84v).

27. Lobos is just three and a half miles (6 km) southeast of Belorado (the present Vilforado), south of Fresneña, and there is a path named after it, Senda de los Lobos, or Senda de Cocote los Lobos; see the map of Santo Domingo de la Calzada, ed. 3, Instituto Geográfico y Catastral, 1965, no. 202, 42° 23' 30'' latitude and 0° 33' 30'' longitude.

28. Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, 4 vols. (Madrid 1694–97) 3:460–461, lists only two sons, Ruy López and Garci López; but on p. 455 he cites a document with the following signatories: *Lope Rodriguez, e Fernan Ruiz, fijos de Lope Rodriguez de Villalobos*. However, something is wrong here, since he cites the text in establishing Fernán Rodríguez de Villalobos as son of Juan Ruiz/Rodríguez de Villalobos.

29. See Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Haro (Señores de Llodio, Mendoza, Orozco, y Ayala)*, ed. Dalmiro de la Válgoma, Archivo documental español 15 (Madrid 1959), 79, 84, 86–91, 98, 481 (Table 2). But even though one can trace this line of inheritance through primogeniture, Salazar thinks that Hita was a royal holding that reverted to the crown, and that it was given afresh to Mendoza by Enrique II (see pp. 316–322). Nader (n. 21 above), 41, seems to agree.

30. Joset, *Nuevas investigaciones* (n. 5 above) 43. Joset treats this as an innovation both of Juan Ruiz and Ayala, even though Ayala is ''más tarde.''

31. I follow the numbers of the critical edition of Germán Orduna, 2 vols. (Pisa 1981) and his Clásicos Castalia edition (Madrid 1987).

32. A. D. Deyermond, ''Early Allusions to the *Libro de buen amor*—A Postscript to Moffat,'' *Modern Language Notes* 88 (1973), 317–321. I have also profited from an unpublished paper by Charles Faulhaber on the *fortuna* of the *LBA*, which he kindly sent to me.

33. Salazar, *Haro* 143–145; Franco Meregalli, *La vida política del canciller Ayala* (Varese 1955) 121–122; see Eloy Benito Ruano, *Toledo en el siglo XV* (Madrid 1961) 14 n. 3, 29–31, on his tenure as alcalde mayor ordinario.

34. Benito 84, 109 (Pedro IV); 104 (Pedro V, mentioned in 1468). Also mentioned is a Pedro de Ayala, nephew of Pedro IV (84), and a Pedro, grandson of Pedro IV (son of his son Alfonso de Silva y Ayala) (116). On p. 14 n. 3 Benito promises a study of Pedro III and Pedro IV. Pedro I also had a son named Pedro López de Ayala; see Salazar, *Haro* 273.

35. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, *Introducción a la biografía del canciller Ayala* (Bilbao 1950) 49 n. 43.

36. Meregalli 125–129. See the *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, 3 vols. (Madrid 1966) 3:1018, no. 517. Meregalli seems to think that the alcalde of 1440 was different from the alcalde of 1402, but Benito shows that they are the same, Pedro III. Pedro IV was challenged to a duel in 1441 for the crimes of Pedro III, whom the challenger declares to be too old to fight (Benito 22–23).

37. *Cancionero Baena* no. 518, vv. 65–72. I should note that some stanzas of new-style arte mayor do appear in the *Rimado*; see Joaquín Gimeno, "Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del XV," *Hispanic Review* 33 (1965) 1–14, esp. 10–11.

38. See Orduna, 1987, 64, and plate facing p. 124.

39. Cf. n. 25 above and *CL* 67–68 and 163 n. 191. See John Andreae, *Ordinary Gloss* to *Sext* 1.3.10 *Si propter* ad v. *aetatem, Corpus juris canonici* (Lyons 1606) 3:1:32.

40. *BS* 38–39: letters of 30 July 1342 and 4 November 1342. The first letter identifies *Petrus Lupi de Ayala* as the son of *Fernandus Petri, miles*, and as perpetual portioner in Toledo and familiar of Cardinal Pedro Gómez, who requested the grant. Pedro II was still canon of Toledo and Palencia in 1349 (*BS* 68). These papal letters confirm the report of the anonymous continuation of the genealogy of the Ayala family, published by Lozoya (n. 35 above) 153–155, which says that he held these clerical posts as a youth, "e despues dexo la clerecia e casó con D.ª Leonor de Guzman": this would seem to give the impression that his marriage occurred quite soon after he had given up the clerical life. I should note that another Pedro López, doctor of canon law, was appointed joint ambassador with Pedro II to treat with the English in January 1384 (Meregalli 80). This was *Petrus Lupi de Toledo, decretorum doctor*, canon and prebendary of Avila, who on 23 March 1383 was appointed archdeacon of Alcaraz and canon-prebendary of Toledo (RS 66:74). On the same day, the portion of Toledo relinquished by *Petrus Lupi doctor* on becoming archdeacon of Alcaraz was bestowed on *Dominicus Fernandi de Bretadiello* at the request of the *nobilis miles Petrus Lupi de Ayalla*, ambassador of the King of Castile and Portugal (RS 66:74v). On 11 November 1384, the canonist, now called archdeacon of Alcaraz and ambassador of the King of Castile, León and Portugal, had a petition granted (RS 68:1). On the same day, the *miles*, still ambassador, was granted another request for a portion of Toledo for *Dominicus Fernandi* (now called *nobilis* and *de Bretaviello*), and requests for six other clerics, including the *nobilis Didacus Ramirii de Guzman*, portioner of Toledo, for a canonry and prebend of Toledo, in spite of the rule against giving cathedral posts to nongraduates (RS 68:1v–2). In 1394, Diego Ramírez de Guzmán, still only a portioner, is promised a dignity and canonry of Toledo (*BS* 287.4). Pedro II's brother-in-law was Juan Ramírez de Guzmán, an archdeacon in León, and then bishop of Túy (1390–1394), Calahorra (1394–1403), and Avila (1403–1424). See Eubel 67, 156, 501.

41. Paris B.N. MS lat. 11745, fol. 9v.

42. See n. 8 above.

43. Eubel 362. Seidlmayer takes *Neopatras* as the metropolitan see of *Neopatrensis* or *Novae Patrae* (Patrai) in Greece; but it, like *Naupactus*, would be headed by an archbishop. Eubel does not list a successor to the see of *Neopatrensis* after the Franciscan *Mattheus*, who was provided on 6 February 1376.

44. Pérez Martín (n. 18 above) 1:147–148.

45. *Ibid.*, 1:149. See n. 6 above: his benefice in San Román was promised to another Juan Ruiz in 1387.

46. Salazar, *Lara* 3:456–460.

47. Salazar, *Haro* 131–132, 143–145, 385.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Pablo de Santa María, the Purim Letter and *Siete edades del mundo*

Pablo de Santa María, a *converso* whose original name was Solomon Halevi, was born in Burgos in the middle of the fourteenth century. A teacher, scholar and chief rabbi of Burgos before his conversion to Christianity, he later became an important member of the Castilian establishment and a high-ranking Christian prelate. While still a Jew, he engaged in the popular medieval Jewish practice of Hebrew epistolography, wherein Jewish scholars throughout the Diaspora exchanged letters in Hebrew on a variety of learned topics. As a *converso* he continued to cultivate the written word, producing historiographic works in Spanish and theological treatises in Latin. In this article we shall briefly examine Pablo de Santa María's life and times, and in relation to this we shall discuss two of his literary works: his pre-conversion Purim letter and his post-conversion *Siete edades del mundo*.

Pablo de Santa María was born sometime between 1350 and 1355 into a family which for generations had been engaged in tax farming and other state business.[1] The eldest of eight children, he was educated in a manner similar to that of the majority of his Jewish peers. He studied the Old Testament, Talmud, rabbinical wisdom and Jewish and Arabic philosophy. Unlike most of his Jewish contemporaries, he knew Latin and was familiar with Christian scholastic literature. He opted for a rabbinical career; and although no documents from his Jewish period attest to it, it has been suggested that he established in Burgos an institute of rabbinical, scriptural and legal studies which was attended by Spanish Jews throughout the Peninsula (Serrano 11). He married at 26 and fathered five children. An intelligent and ambitious man, he was appointed chief rabbi of Burgos in 1379 by John I of Castile, and in addition to serving the Jewish community he served in John I's court.

His world, that of late medieval Castile, was one in which political turmoil was rampant and anti-Semitism was on the rise.[2] Incessant power

struggles between monarchs and nobles had resulted in a civil war (1366 to 1369) and in countless political assassinations, including that of Peter I (1350–69). The general welfare of the Jews of the period was linked closely to that of the Jewish favorites at court.[3] Physicians, diplomats, administrators and fiscal advisers, the elite of the Jewish community offered services to the crown which it deemed essential. The favored status accorded to these elite Jews translated generally to an official policy of royal protection of the Jews at large. Around the beginning of the fourteenth century, however—royal protection notwithstanding—the situation of the Jews began to deteriorate. Their favored court status, the prosperity of a relatively small percentage of their community and their perennially unpopular roles as royal tax collectors and moneylenders resulted in increased anti-Jewish feeling. By the end of the century anti-Jewish sentiment had proliferated, and in June of 1391 anti-Jewish pogroms occurred throughout Spain. Jews were slain, Jewish property and communities were destroyed, synagogues were converted into churches and forced baptisms were performed by the hundreds. At the time of these pogroms Pablo de Santa María was about 40 years old and had reached mid life.

It is not known whether Pablo de Santa María converted to Christianity before or after these pogroms.[4] A letter written to him shortly after his conversion by his former pupil, Joshua Halorki, strongly suggests that he converted after the pogroms.[5] Halorki writes: "Perhaps upon seeing our homeland lost, with all the sorrows that have befallen us recently, and God having almost hidden His countenance from us, and our being given as food for the birds of the sky and the animals of the land, it occurred to you that the name of Israel would be remembered no more" (Baer 2:143). If he did convert after the pogroms, it could be concluded that his conversion was more a product of necessity than choice. In either case, it is safe to say that once converted, he severed all ties with the Jewish community. In August of 1391, having been baptized with considerable pomp in Burgos Cathedral, he left for Paris where he began to study for a doctorate in theology.

Because of his abilities, his intelligence and his drive he attracted the attention of the highest ranking members of the establishments of both church and state early in his career. The Avignon pope, Benedict XIII—pleased with Pablo de Santa María's service—awarded him with a number of religious appointments, including archdeacon of Treviño, canon of Seville, papal representative at the Castilian court, bishop of Cartagena and bishop of Burgos. Henry III, equally impressed with his talents, appointed him to be chief court chaplain and sole tutor to his son, the future John II. He also named him to be one of four executors to his will, chief witness to its signing, one of its two official interpreters and high chancellor of Castile. Following Henry III's death Pablo de Santa María

continued to serve at court. In addition to his duties as royal tutor and high chancellor he served on the politically powerful Consejo Real and in 1414 was appointed one of four executive and political governors of Castile. For political reasons, he retired after 1416 from court life and spent the remainder of his days exercising his religious duties. He died in 1435, having been elevated to the rank of archbishop of Philippi in Macedonia just prior to his death. According to his tombstone he died at the age of 83.

Pablo de Santa María's literary works faithfully reflect the circumstances of his life. As mentioned earlier, as a Jew he wrote in Hebrew on Jewish subjects; and as a court servant and a *converso* prelate he wrote historiography in Spanish and theology in Latin.

His Purim letter is, unfortunately, the only extant Hebrew text remaining to us from his Jewish period.[6] Written probably in 1389, it is so called because it was written at the time of the Jewish festival day of Purim, and Purim is its theme. It is a shining example of Jewish epistolography, a form of Hebrew written expression which had developed into a specific genre in medieval Spain.[7] Although addressed to Rabbi Meir Alguadex—then physician to John I of Castile—it was, as were most examples of its genre, meant to be shared. It is an exuberant and erudite combination of prose and poetry interspersed with scriptural quotations. It is infused with wit and humor and at the same time sounds the poignant and personal cry of a man in pain. It opens with an eloquent lament in prose in which Pablo de Santa María, then Solomon Halevi, informs us that he is on foreign soil, that he has been put into a dungeon, and that he has been unable to observe any of the Jewish rituals or to fulfill any of the traditional obligations of a religious Jew. On this day he is particularly pained because it is Purim, a Jewish holiday which celebrates the Persian Jews' miraculous escape from destruction in ancient times. Because he has no access to wine, he will be unable to celebrate properly this day during which it is customary to engage in much merriment and to drink heartily. After bemoaning his sobriety with a lengthy harangue, he reaches deep into his heart and emerges with a temporary solution to his problem. His own spirit will serve as intoxicating drink, and he will celebrate Purim and God Almighty with songs of his own creation.

Prose and poetry sections follow in which he reiterates his plight and dreams of his family and friends back home in Burgos who are happily weaving and swaying under the influence. In a 24-stanza poem towards the end of the letter he delineates God's power and glory and celebrates simultaneously the important part played by wine at key moments in man's Old Testament history. Each stanza consists of four lines, the first three of which are monorhymed, and the fourth of which is an Old Testament verse which ends in the word "wine". The first letters of each of the first eleven stanzas spell out the acrostic "I, Solomon Halevi". He ends his letter with

an elaborate expression of affection and respect towards his friend, Rabbi Meir Alguadex.

Not surprisingly, this letter has provoked considerable debate (Abrahams 255–56; Cantera Burgos, *Alvar García* 294; Baer 2: 139–40). It is simultaneously alarming (Pablo de Santa María is in an unknown land in a dungeon), humorous and witty (his biggest problem is that he has no wine to drink on Purim) and elevated and erudite (it combines original poetry and prose with Biblical passages). Scholars have argued inconclusively over such matters as whence the letter came, whether or not Pablo de Santa María was actually imprisoned, if the incarceration had to do with a possible forced conversion, why he was being humorous if he was in prison and whether the letter was a cryptic cry for help. We shall not discuss here the intricacies of the debate except to say that a plausible research hypothesis is that Pablo de Santa María wrote the letter from England where he was a temporary political hostage (following the Duke of Lancaster's bid to gain the Castilian throne) and that his detainment was more in the service of the political interests of John I than of captors demanding his conversion. What distinguishes this remarkable example of medieval Jewish epistolography is that it virtually pulsates with its author's presence and at the same time epitomizes medieval Jewish life. A Jew, Solomon Halevi, is isolated from his loved ones on an important Jewish holiday and is unable to celebrate according to his custom. His substitute for Jewish companionship and traditional celebration is his Jewish education. Alone with his erudition he celebrates in song the Almighty who delivered the Jews and caused them to rejoice on Purim.

Siete edades del mundo (hereafter *Siete edades*) is one of two Spanish works written by Pablo de Santa María after his conversion. As Deyermond and Sconza have pointed out, there is a great need for a critical edition of the work because the existing editions are not satisfactory.[8] Until a critical edition is established, we shall base our comments on Eugenio Ochoa's edition found in *Rimas inéditas de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, de Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, y de otros poetas del siglo XV* (Paris, 1844) 97–240.

Ochoa's edition of *Siete edades* consists of 332 ½ stanzas of *arte mayor* verse and is introduced by a prologue dedicated to John II. The work is generally considered to have been written for pedagogical purposes for John II (as mentioned earlier, Pablo de Santa María was his tutor) (Amador de los Ríos, *Obras de don Iñigo* clxxvi), and it probably was written in the second and/or third decade of the fifteenth century (Krieger 137–40). It is an example of the genre of historiography, a type of literature concerned with the narration of historical events.[9] First cultivated in the western world by the Greeks, historiography consisted of general and national history, individual and collective biographies, annals, military memoirs and more. When it came to be cultivated by medieval Christian

historiographers, its pagan doctrines were subjected to Divine Providence, but its basic components remained in tact (Barnes 41–42; Patrides 7–8).

Siete edades is a combination of general and national history. In accordance with the traditions of its day the general history section relates Biblical, church and secular history; and the national history section narrates the history of the country of the author, in this case, Castile. As the title suggests, Pablo de Santa María divides the history of mankind into seven ages. Somewhat unusual in that medieval historiographers generally preferred six ages in the tradition of Saint Augustine's *De Civitate Dei*, his decision was sufficiently traditional so as not to violate the integrity of his genre (Deyermond 316–17). His prologue is also unusual in that instead of stressing the importance of historical writing, as was traditional in historiographic prologues, it discusses the style and method which the author plans to follow (Krieger 141–42). Pablo de Santa María promises to be brief and to relate only true facts. He assures the reader that he will not bore him, and he explains the septenary chronological scheme which forms the structural basis for his work.

The seven *edades*, in fact, relate the events of general and national history according to the scheme proposed in the prologue. The *primera edad* describes the Creation and other events of Biblical history through the birth of Noah. It contains 39 stanzas and parallels the contents of the first six chapters of Genesis. The *segunda edad* describes the Flood and the lives of Noah and his descendants through the birth of Abraham. It contains 26 stanzas and roughly parallels chapters seven through eleven of Genesis. In addition, it makes the poem's first reference to secular history: the emergence of the kingdoms of Egypt, Ethiopia, Assyria and Media. The *tercera edad* depicts Old Testament history from Abraham to Moses, corresponding to chapter 15 of Genesis through chapter 14 of Exodus, and relates secular history concerning the beginning of the kingdom of Athens. It consists of 40 stanzas. Depicting Old Testament history from the time of Moses to David and secular history from the time of the Trojan wars to Aeneas' arrival to Rome, the *cuarta edad* consists of 25 stanzas and extends from chapter 15 of Exodus through 1 Samuel. Extending from the reign of King David to the Babylonian exile and paralleling from 2 Samuel through 2 Kings, the *quinta edad* contains 27 stanzas. Of these 27, 17 deal with the Old Testament and the rest relate the history of the Roman republic. The *sesta edad* narrates from the Babylonian captivity to the birth of Jesus and relates Old Testament history as found in the books of Esther, Daniel, Ezra and Nehemia. Of its 40 stanzas, 33 depict secular history, that of ancient Greece and Rome's ascendancy in Judea. The *setena* and final *edad* is different from the other *edades* in that it is longer—it consists of 134 stanzas—and it is divided into two distinct sections. In the first it relates secular history from the time of Jesus through the beginning of the church schism of the fourteenth century; and in the second it describes

Castilian history from Noah through the reign of John II. It concludes with a depiction of John II as the political redeemer of Castile (Deyermond 318).

Upon contemplating Pablo de Santa María's pre-conversion and post-conversion works we are tempted to try to find in them some clue as to his true state of mind regarding his conversion. It is inevitably difficult to comprehend such a dramatic reversal of faith as was his. On the surface each of the works examined here expresses what one would expect it to express. The Purim letter is a scholarly literary work which embodies all that is representative of Jewish life. It is about the Jews' faith in God, their love of education, their respect for tradition, their need of community and their sense of humor. It is an exuberant, ebullient and witty work; and Solomon Halevi's irrepressible Jewish spirit and presence are strongly felt in it. *Siete edades del mundo* appears to be a conventional example of late medieval Castilian historiography whose significance rests primarily in its traditionality and its historicity. It seems an appropriate work to have been written by the king's royal tutor. It is an impersonal history in which Pablo de Santa María makes no mention of his former life as a Jew, the increasing anti-Semitism of his age or of his considerable involvement in the affairs of the Castilian establishment. It is a dry and emotionaless work written in a perfunctory and unaesthetic style.

Initially we attribute no particular significance to the dryness and emotionless quality of *Siete edades*. Its lack of energy and passion is merely acknowledged in passing. Soon, however, we are reminded of the energy and the exuberance of the Purim letter and we wonder at the absence of these qualities in *Siete edades*. In the Purim letter, for example, Pablo de Santa María dramatically describes his incarceration:

> *From the house of the king* [Esth. 2.9], God of the hosts, whose name dwells in the council of the just, I sit deserted *and outside of the camp* [Lev. 13.46] of the Divinity of the Levite and Israel. And even the commandments of the Almighty, that Adam treaded upon with his footsteps, such as the obligatory blessings, the kiddush cup on Friday evenings, the Havdala, I am unable to fulfill. My heart knows how many times wine gratified me and how many times I blessed the bread (Krieger 245–47).

By contrast, in his *Siete edades* he not untypically narrates in the following fashion:

> De otro cathólico Rey fallaremos
> Que por nombre fue llamado Recaredo,
> Mas sinon de como muriera en Toledo
> Ninguna otra cosa aquí dél diremos,
> Por que dellos todos aun tenemos

Después adelante mucho de contar
Así que avremos por esto de abreviar
Todas sus estorias en quanto podremos.
(stan. 290)[10]

It soon becomes clear that the contrast between the energetic and exuberant Purim letter and the dry and emotionless *Siete edades* provides the key to the comprehension of Pablo de Santa María's conversion to Christianity. *Siete edades*, in its lifelessness and its silence concerning everything having to do with its author, bears witness to the contorted accommodation he was forced to make. It attests to the tragic historical circumstances which pressured him and thousands of others into conversion and the suppression of their ethnic identity. There is little doubt that Pablo de Santa María consciously embraced his *converso* identity with sincerity and zeal, but there also can be little doubt that unconsciously he coexisted with an assaulted and a dispossessed Solomon Halevi. While his conscious intention upon writing *Siete edades* may have been to instruct and honor his king, what he accomplished instead was the expression of his own depression and fear. The Purim poem and *Siete edades del mundo* tell not only of medieval Jewish life and the history of the world and Spain respectively. They tell also of Solomon Halevi and Pablo de Santa María and of the artistic sterility born of the usurpation of man's freedom.

Judith Gale Krieger

NOTES

1. For details about Pablo de Santa María's life see Luciano Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena, obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores* (Madrid: CSIC, 1942) 5–117, and Francisco Cantera Burgos, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios* (Madrid: CSIC, 1952) 274–303.

2. Some references for the historical background of the period are P. E. Russell, *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II* (Oxford: Clarendon, 1955) 13–148 and 258–494; Jaime Vicens Vives, *Aproximación a la historia de España*, 3rd ed., (Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1962) 92–109; Luis Suárez Fernández, "Los trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV (1407–74)," *Historia de España: Los trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV*, ed. Ramón Menéndez Pidal, 37 vols. (Madrid: Espasa Calpe, 1964) 15: 6–213.

3. Concerning the history of the Castilian Jews of the period see José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literature española*, 7 vols. (Madrid, 1864) 5: 284–85; Cantera Burgos 17–21; Yitzhak Baer, *A History of the Jews in Christian Spain*, trans. Louis Schoffman, 2 vols. (Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1961) 1: 120–37, 354–78, and 2: 95–169; Julio Valdeón Baruque, *Los judíos de Castilla y la revolución trastámara* (Valladolid: Universidad, 1968) 15–43; Joaquín Gimeno Casladuero, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XV* (Madrid: Selecta de Revista de Occidente, 1972) 83–93.

4. According to Pablo de Santa María's first biographer, Cristóbal Sanctotis, in Pablo de Santa María, *Scrutinium Scripturarum*, ed. Cristóbal Sanctotis (Burgos, 1591) 24, Pablo de

Santa María converted on July 21, 1390. No documents from Pablo de Santa María's period which could attest to that have been found. H. Graetz, *History of the Jews*, 6 vols. (Philadelphia, 1894) 4: 185, and Baer 2: 474 feel that he converted on July 20, 1391.

5. For the original Hebrew text of this letter and Pablo de Santa María's answer to it see J. D. Eisentein, ed., *Ozar Wikuhim: A Collection of Polemics and Disputations* (Israel: N.p.: n.p., 1969) 98–104. For a Spanish translation of these letters see Francisco Cantera Burgos, *La Coversión del célebre talmudista Solomón Leví* (Santander: privately publ., 1933) 13–29. My English translation of these letters can be found in Judith Gale Krieger, "Pablo de Santa María His Epoch, Life and Hebrew and Spanish Literary Production," diss., U. of California, 1988, 263–317.

6. For the original Hebrew text of the letter see Isaac Abrahams, "Paul of Burgos in London," *Jewish Quarterly Review*, 12 (1900) 255–641. My English translation of the letter is in Krieger 245–61.

7. Concerning medieval Jewish epistolography see Franz Kolber, *Letters of Jews Throughout the Ages*, 2nd ed., 2 vols. (London: Ararat Publishing Society, 1953) 1: xlix–lviii.

8. Alan Deyermond, "Historia universal e ideología nacional en Pablo de Santa María," *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes* (Madrid: Gredos, 1985) 314; M. Jean Sconza, "A Reevaluation of the *Siete edades del mundo*," *La corónica* 16 (1987): 96–97. Sconza gives an excellent summary of the 14 extant MSS of *Siete edades* and of the various editions of the work. She also mentions her forthcoming edition and study of the work (108, n.1), which will be warmly welcomed. See also Krieger 122–35 for details concerning the *Siete edades* MSS and editions.

9. For information concerning Greco-Roman historiography see Harry Elmer Barnes, *A History of Historical Writing* (Norman: U. of Oklahoma P, 1937) 26–40; B. Sánchez Alonso, vol. 1 of *Historia de la historiografía española* 2nd ed. (Madrid: CSIC, 1947) 1–42; R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946; Oxford: UP, 1951) 14–42; and the bibliographies therein.

10. The dry and unaesthetic style of *Siete edades* is seen in numerous other passages where Pablo de Santa María uses most of the stanza in order to explain how he is going to proceed. For example, see stans. 28, 29, 30, 34, 58, 151, 198, 220, 231, 290. Often he uses the stanza to explain that he is going to be brief and why. For example, see stans. 214, 215, 216, 222, 230, 293, 294, 307, 316. Frequently his stanzas read like perfunctory lists of kings or events. See stans. 218, 227, 235, 247, 289, 291, 292, 293, 307, 310, 311, 313, 320.

WORKS CITED

Abrahams, Isaac. "Paul of Burgos in London." *Jew. Quart. Rev.* 12 (1900): 255–64.

Amador de los Ríos, José. *Historia crítica de la literatura española*. 7 vols. Madrid, 1864.

———. *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*. Madrid, 1876.

———, ed. *Obras de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Madrid, 1852.

Baer, Yitzhak. *A History of the Jews in Christian Spain*. Trans. Louis Schoffman. 2 vols. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1961.

Barnes, Harry Elmer. *A History of Historical Writing*. Norman: U of Oklahoma, 1937.

Cantera Burgos, Francisco. *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid: CSIC, 1952.

———. *La conversión del célebre talmudista Salomón Leví*. Santander: privately publ., 1933.

Collingwood, R. G. *The Idea of History*. 1946. Oxford: UP, 1951.

Deyermond, Alan. "Historia universal en Pablo de Santa María." *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*. Madrid: Gredos, 1984. 315–24.

Eisenstein, J. D., ed. רצוא וכוחימ *[Ozar Wikuhim: A Collection of Polemics and Disputations]*. N. p. [Israel?]: n.p., 1969. 98–104.

Gimeno Casalduero, Joaquín. *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

Graetz, H. *History of the Jews*. 6 vols. Philadelphia, 1894.

Kolber, Franz. *Letters of Jews Through the Ages.* 2nd ed. 2 vols. Ararat Publishing Society, 1953.
Krieger, Judith. "Pablo de Santa María His Epoch, Life and Hebrew and Spanish Literary Production." Diss. of U of California at Los Angeles, 1988.
Patrides, C. A. *The Grand Design of God. The literary form of the Christian view of history.* London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
Russell, P. E. *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II.* Oxford: Clarendon, 1955.
Sánchez Alonso, B. Vol. 1 of *Historia de la historiografía española.* 3 vols. Madrid: *CSIC,* 1947.
Santa María, Pablo de. "Las edades del mundo." *Rimas inéditas de Don Iñigo López de Mendoza Marqués de Santillana de Fernán Pérez de Guzmán Señor de Batres y de otros poetas del siglo XV.* Ed. Eugenio de Ochoa. Paris, 1844, 97-240.
———. *Scrutinium Scripturarum.* Ed. Cristóbal Sanctotis. Burgos, 1591, 9-78.
Sconza, M. Jean. "A Reevaluation of the *Siete edades del mundo.*" *La Corónica* 16 (1987): 96-97.
Serrano, Luciano. *Los conversos Pablo de Santa María y Alfonso de Cartagena: obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1940.
Suárez Fernández, Luis. "Los trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV." *Historia de España: Los trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV.* Ed. Ramón Menéndez Pidal 37 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. 15.6.
Valdeón Baruque, Julio. *Los judíos de Castilla y la revolución trastámara.* Valladolid: Universidad, 1968.
Vicens Vives, Jaime. *Aproximación a la historia de España.* 3rd ed. Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1974.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

La belleza, la virtud, y el derecho divino del rey: una interpretación de tres poemas del Marqués de Santillana a nobles señoras

Con excepción de la *Razón de amor*, algunos debates de influencia francesa, o los poemitas del *Libro del Arcipresete*, puede decirse que el desarrollo de la lírica culta castellana, tanto en su vertiente amorosa como política y doctrinal, comienza a finales del siglo XIV y alcanza su madurez en el XV.

Gimeno Casalduero, que ha hecho hincapié en la dualidad de este desarrollo, ha afirmado también su relación con el cambio dinástico que puso en el trono de Castilla a los Trastámaras (136–38). Enrique II, que necesitaba justificarse, tanto por el asesinato de su hermano, Pedro I, como por su origen bastardo, intentó contentar a la nobleza colmándola de honores y mercedes, pero depositó las funciones de gobierno, y la defensa del Estado, en una nueva clase social: "los letrados."[1] Con ellos aparece un nuevo estamento de la sociedad medieval que ocupa un lugar intermedio entre la alta nobleza, a la que no pertenecen, y la burguesía, de la que muchos proceden, pero de la que se separan por razón de su oficio y posición. Ellos son los primeros en desempeñar una función política no por su nacimiento o su fortuna, sino por sus conocimientos intelectuales. La creación de este grupo fue, sin duda, una de las innovaciones más importantes del reinado de Enrique II, y a los letrados se debe, en gran parte, los grandes cambios políticos y culturales que experimentó Castilla en el siglo XV.[2]

El interés del monarca por atraerse a la nobleza, de la cual aparece siempre rodeado, y la convivencia de ésta con los nuevos funcionarios reales, inician en la corte un desarrollo intelectual que alcanzará su pleno esplendor durante el reinado de Juan II. Fruto de este movimiento es la abundante producción de poesía doctrinal, laudatoria y política que intenta guiar al soberano, agradecerle sus mercedes o justificarlo ante las

monarquías extranjeras. Junto a estos temas, desarrollados principalmente por los letrados, también aparecen composiciones líricas amorosas, como un juego cortesano en el que todos, incluso el rey, participan.

Mientras que las obras políticas y doctrinales se escriben en castellano, como corresponde a sus fines de divulgación y propaganda, muchas de las poesías amatorias siguen componiéndose en gallego, o mezclan esta lengua con el castellano.[3] Pero a partir de 1400, ya sea como consecuencia de la batalla de Aljubarrota, como Kinkade ha sugerido, o más bien como resultado de una mayor relación con Francia e Italia, que pone a los poetas castellanos en contacto más directo con las creaciones del amor cortés y las ideas stilnovistas, lo cierto es que se abandonan tanto las formas de la poesía galaico-portuguesa como la lengua misma, escribiéndose sólo en castellano.[4] El marqués de Santillana dirá en su *Proemio* que: ''Non ha mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluçes o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa'' (2:218).

Aunque los elementos del amor cortés hacía tiempo que se habían infiltrado en la literatura, en las artes plásticas y en las formas de vida de la aristocracia, lo cierto es que debido al atraso con que la lírica se desarrolla en Castilla, como ya hemos apuntado, estos elementos no alcanzan su plenitud hasta la primera mitad del siglo XV, durante el reinado de Juan II (Lapesa, ''¿Amor cortés?''). El mismo *Proemio* de Santillana sigue diciendo: ''Desde el tiempo del rey don Enrique, de gloriosa memoria, padre del Rey, nuestro señor, e fasta estos nuestros tiempos, se començó a elevar más esta sçiençia e con mayor elegancia'' (2:221). Por entonces los poetas italianos del *dolce stil nuovo* ya habían superado a los provenzales en el culto a la mujer, elevándola a la categoría de ser angélico (la *donna angelicata* de Guinizelli), y Dante, Petrarca y Boccacio habían producido sus obras maestras, por lo que el amor cortés aparece frecuentemente mezclado en Castilla con ideas stilnovistas y neoplatónicas.

Lugar común de la lírica amatoria, así como de la prosa de tema caballeresco, es la belleza de la dama, no sólo celebrada por su caballero, sino elevada por éste a una altura que no consiente parangón. Movido por esta necesidad, el poeta recurre a comparar la beldad de su enamorada con la de mujeres famosas de la antigüedad o con diosas de la mitología; y dada la familiaridad que el hombre medieval tiene con todo lo religioso, otra alternativa será considerar a la dama como creación directa de Dios, o bien como obra maestra de la Naturaleza, entendiendo a ésta como delegada del poder divino. Dice María Rosa Lida que ''nada más natural en toda religión que concibe el universo como creación de su Dios que ensalzar a éste por la belleza e inescrutable perfección de sus criaturas'' (189).

Las páginas de los cancioneros están llenas de ejemplos; Santillana, al dirigirse a doña Juana de Urgel, la saluda de este modo: ''No punto se

discordaron / el cielo e naturaleza, / señora, cuando criaron / vuestra plaziente belleza'' (1: 89). Y al alabar el cuerpo de sus hijas no duda en detenerse en los senos diciendo: ''Carnoso, blanco e liso / cada cual en los sus pechos, / porque Dios todos sus fechos / dexo quando fer las quiso'' (1: 62).

En Italia, partiendo de una base neoplatónica, los poetas del llamado *dolce stil nuovo*, habían convertido a la mujer no solamente en un ser capaz de inspirar al caballero y refinarlo, sino en una criatura angélica por cuya mediación el poeta podía ascender hacia la divinidad. A través de Petrarca, el tópico se difundió rápidamente por Europa. Estos conceptos llegaron a Castilla, donde convivieron con otros tradicionales, por diversos caminos, pero el principal responsable de su difusión fue Francisco Imperial, a quien Santillana consideraba ''no decidor o trovador mas poeta'' (*Proemio* 1: 221). Fue este marino genovés el que introdujo el culto a Dante, Petrarca y Bocaccio, así como el responsable de que la lengua de los castellanos se plagara de citas eruditas, perífrasis, hipérboles, metáforas oscuras y alegorías al estilo dantesco. Su *Dezir al nasçimiento de Juan II*, inaugura un nuevo tipo de poesía político-alegórica, lo mismo que el compuesto ''por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla,'' Estrella Diana, establece un modelo dentro del estilo stilnovista (Baena 2: 455). Aunque los castellanos no llegan nunca a asimilar por completo la esencia mística o filosófica del stilnovismo, sí adoptan el aparato externo, siendo frecuente que se considere a la dama no sólo como una obra maestra de Dios, sino que además se le atribuyan cualidades reservada a la divinidad. Términos como: ''angélico viso,'' ''viso angelical,'' ''noble vista angelical,'' ''clara luz de Paraíso,'' ''imagen y forma divina,'' y otros similares, abundan en los cancioneros. En el soneto XIV del marqués de Santillana, el poeta, para explicar lo que siente cuando está delante de su dama, y el resplandor que esta irradia, no duda en compararse con los apóstoles que contemplaron la Transfiguración de Cristo en el Tabor.[5]

María Rosa Lida, en dos brillantes trabajos, ''La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV,'' y ''La dama como obra maestra de Dios,'' investigó el origen y desarrollo de estos tópicos, y señaló las distintas variantes que desde las literaturas clásicas surgen para expresarlos. Lo que pretendo señalar en este trabajo es que tan primoridal como el concepto de belleza es muchas veces el de virtud, y que en determinadas circunstancias es precisamente la virtud la cualidad más importante, particularmente si el poeta, en contra de lo que es habitual, no pretende estar enamorado de la dama, y se mueve por otros convencionalismos sociales, como ocurre en los poemas dedicados por el marqués de Santillana a las dos esposas de Juan II, y a la princesa de Navarra, los cuales voy a comentar.[6] La obra maestra de Dios consiste entonces no tanto en dotar a la mujer de una belleza física sin par, sino en crearla virtuosa.

Comencemos señalando que los tres poemas de Santillana presentan en común el estar dedicados a nobles señoras que jugaron un papel fundamental en la historia de Castilla. Blanca fue un instrumento en manos de su padre, el ambiciocioso Juan I de Navarra (luego Juan II de Aragón a la muerte de su hermano Alfonso el Magnánimo). Destinada a casarse con su primo, el futuro Enrique IV, la ceremonia se celebró en 1440 con grandes fiestas, pero las esperanzas de los nobles que habían patrocinado este matrimonio se desvanecieron porque, según la *Crónica de Juan II*, "la boda se hizo quedando la princesa tal qual nasció, de que todos ovieron grande enojo" (567). Después de varios años en los que la princesa recibiría todo tipo de agravios, Enrique repudiaría a Blanca, consiguiendo la anulación de su matrimonio en 1453, tras un escandaloso proceso.[7]

La reina María era hija de don Fernando de Antequera, y prima por tanto de su esposo Juan II. El matrimonio, acordado por su padre cuando era regente de Castilla, se consumó en 1420 por razones de Estado. Desde entonces la reina participó activamente en la política, formando un importante núcleo de oposición contra el absolutismo ejercido por el privado don Alvaro de Luna.[8]

En 1447, después de vencer la resistencia de Juan II, que había enviudado dos años antes, don Alvaro conseguía que el monarca volviera a casarse con la infanta portuguesa doña Isabel (madre de Isabel la Católica). La boda se celebró en Madrigal, y junto a los magnates que acompañaban al rey se encontraba el marqués de Santillana, siendo entonces cuando compuso su *Canción*. Aunque la nueva soberana estaba desligada de la causa de los Infantes de Aragón, y no participó directamente en los conflictos políticos de los últimos años del reinado, sí favoreció la causa de la nobleza contra don Alvaro, ayudando a su caída. En las *Coplas contra don Alvaro*, Santillana compara a su soberana con las grandes heroínas bíblicas que salvaron a sus pueblos, y le atribuye la gloria de haber liberado a Castilla de la tiranía del Condestable.[9]

Las *Canciones* a la princesa Blanca de Navarra y a la reina Isabel están formadas por un estribillo inicial, de tres versos octosilabos, seguidos por tres estrofas de siete, subdivididas en dos semiestrofas, de cuatro versos la primera (con rima abrazada o cruzada), y de tres la segunda, que repiten las rimas del estribillo. Se trata de composiciones ligeras, semejantes en su estructura a las danzas provenzales, y, como éstas, provistas de una gran musicalidad que quedaría resaltada por el uso de las voces y los instrumentos.[10]

La *Canción a Blanca de Navarra* se organiza sobre las virtudes de ésta ("virtuosa sin represa"), sin olvidar su origen y linaje. La canción se ofrece a la princesa, a manera de saludo, en el momento histórico de recibirla en la frontera de Castilla. A esto aluden los versos 8 a 10: "Y a todos nos bendirán / por levar tan gentil pressa, / los que nos reçebirán." El estribillo

inicial introduce la alabanza ("Quanto más vos mirarán, / muy excelente prinçesa, / tanto más vos loarán"), la cual se justifica seguidamente: en la primera estrofa haciendo alusión al linaje de Blanca ("Quien vos verá, ciertamente / no dudará si venís / de la real flor de lís, visto vuestro continente"); en la segunda, resaltando sus virtudes (cordura, honestidad, gracia y mesura), las cuales la convierten en la más perfecta de las mujeres de Francia y Navarra ("tal navarra nin francesa nunca vieron ni verán"), países de donde procedía su estirpe. La canción termina pidiendo a Dios mercedes para la princesa, petición que a su vez refuerza el tema de la virtud y reitera las alabanzas:

Tanta vida vos dé Dios,
princesa de gran virtud,
tantos bienes y salud
quantos meresçedes vos:
ca çertas por vos dirán
"virtuosa sin represa"
los que vos conosçerán.

En 1437, el mismo año en que se firmó el compromiso matrimonial entre Enrique y Blanca, Santillana entregó al príncipe los *Proverbios*, en los que le aconsejaba ser prudente a la hora de elegir esposa y no dejarse llevar ni por los consejos de los demás ni por el interés: "Non consigas opinión / en casamiento; / mas elige con grand tiento, / discrepçión. / Ca los que buscan façienda non curando / de virtudes, van buscando / sin contienda. Sin reparo nin emienda / es tal dapño" (2: 48). También prevenía al príncipe sobre los engaños y peligros de dejarse llevar solo por la belleza: "La beldat e fermosura / loaría / si la viese en compañía / de cordura; / mas tarde o por ventura / se acordaron, ni muy lueñe se fallaron / de soltura" (2: 49). En la alabanza a Blanca de Navarra nunca se menciona de manera directa su hermosura, ya que la verdadera belleza se presenta como un reflejo de la virtud, pero sí se mencionan, expresamente, aquellas cualidades que, según los mismos proverbios, hacen a la mujer virtuosa.

La *Canción a Isabel de Portugal* sigue una organización parecida a la anterior, aunque presenta más elementos italianizantes. Ahora la hermosura aparece unida a la virtud desde el estribillo de entrada: "Dios os faga virtuosa / Reyna bien aventurada / quanto vos fizo fermosa" (1: 74). Por medio de una hipérbole el poeta expresa que la belleza de la dama, obra maestra de Dios, no puede ser representada ni por los princeles de Giotto; pero esta belleza, una vez más, es reflejo de la virtud interior, como se dice en la segunda estrofa, por medio de un silogismo que expresa el refrán popular "la cara es el espejo del alma" (*Vultus index animi*): "Siempre la virtud fuyó / a la extrema fealdad, / e creemos se falló / en compaña de beldat." La tercera estrofa concluye con una alusión al linaje

de la soberana, y a la alabanza que su pueblo le debe por los honores que la reina le proporciona, concluyendo con la idea, expresada a lo largo del poema, de que la belleza de Isabel, lo mismo que sus virtudes, son un don otorgado por Dios. Son precisamente estas virtudes las que la hacen digna de ser coronada, y las que enaltecen a su linaje y a sus reinos.

El *Decir en loor de la Reina María de Castilla* carece de la ligereza y expontaneidad de las *Canciones* y del artificio de la música que acompañaba a aquellas, pero en cambio presenta una elaboración más culta y cuidada, más elementos italianizantes y mejor elaborados. El poema, compuesto por cuatro coplas de arte menor y una redondilla que hace de finida, está construido sobre el tema de la virtud. En la primera copla, el poeta, deslumbrado por la irradiante figura de la dama, recurre al tópico de fingirse incapaz de loarla como ésta se merece, e invoca a Calíope, musa de la elocuencia, para que sea ella la que, acompañándose del arpa de Orfeo, cante las virtudes de la reina. En las coplas siguientes se desarrolla el tema de la virtud por medio de un desfile de diosas mitológicas que van otorgando sus dones a la reina. La Fortuna y la Naturaleza han creado su semblante, Venus le ha dado la belleza, Palas la sabiduría, Diana la honestidad, virtud tan amplia que el poeta desiste de enumerarla. Por último Juno le ortorga la elocuencia y Aurora la envuelve en un resplandeciente halo luminoso. A lo largo de las cuatro coplas el poeta ha seguido un proceso ascendente que culmina con la presentación triunfal de la dama, resplandeciente tanto por su adorno personal como por su hermosura. Aunque hasta este punto el poema está dentro de un marco pagano, es muy obvio que las virtudes de que la reina hace gala son también cristianas, de acuerdo con la idea medieval de cristianizar los mitos clásicos.

La reina aparece en el retrato literario del marqués como la madonna de una pintura italiana de Giotto o Fr. Angelico, y tanto la riqueza de su atuendo personal, como la hermosura de su cuerpo y de su cara no son más que un pálido reflejo de las virtudes que adornan su alma. El resplandor que irradia su cuerpo, y sobre todo la mirada, comparable a los rayos del sol, elevan a la soberana a un plano cósmico, de manera semejante a como vemos en las pinturas. No es extraño por eso que, una vez concluido el retrato, el poeta de un giro hacia el mundo cristiano e introduzca en la finida una audaz hipérbole sagrada (no presentada como tal), en la que por medio de una perífrasis compara el rostro de la reina con el del Arcángel San Gabriel, o como María Rosa Lida sugiere (302), con el de la mismísima Virgen María: "El vuestro angélico viso / por çierto no deve nada / al que la sancta embaxada / descendió del paraíso."

De los tres poemas que estudiamos, dos estaban dedicados a reinas de Castilla, uno a quien debería de haberlo sido, y los tres tienen por tema la virtud. El dedicado a la princesa apenas menciona su belleza, y el de Isabel subordina la hermosura a la virtud, siendo precisamente la belleza

un pretexto para justificar las virtudes de la reina. Por último, la hipérbole sagrada que compara la cara de la reina María con la del Arcángel o la Virgen, lo hace también en un plano espiritual. El halo luminoso que acompaña a la soberana, propio de la santidad, es un símbolo de las virtudes de los bienaventurados; su belleza corporal refleja la de su espíritu.

Otis Green ha señalado que la contemplación de la belleza de la amada como una fuente de virtud, es un concepto neoplatónico que se encuentra ya en los comienzos del mundo medieval y que llega al Renacimiento, donde es desarrollado por el filósofo italiano Marcelo Ficino, quien debe tanto a Platón como a los *stilnovistas* (*Spain* 81). Irving Singer, al estudiar a los poetas italianos, señala cómo Guinizelli, en un famoso poema, había presentado a la dama con atributos angélicos descendiendo del cielo, y cómo Petrarca, en *El libro secreto*, dice que Laura "es la imagen y representación del perfecto honor, y que su mente no se preocupa de las cosas terrenales, ardiendo solamente con el amor de lo que es divino" (155, 132).[11]

Es interesante que unos veinte años después, los conceptos expresados por Santillana en sus poemas fueran desarrollados por Ficino.[12] En sus comentarios al *Banquete* de Platón, al preguntarse el italiano qué cosa es belleza, dice:

> C'est une certaine grâce, laquelle principallement et le plus souvent naist de la correspondance de plusieurs choses. Correspondance de plusieurs vertus, c'est la beauté de l'âme (Festugière 30).

Festugière ha señalado también cómo Ficino, siguiendo a los pensadores griegos, ha desarrollado el principio que identifica lo bello con lo bueno:

> Nous ne voyons point l'âme et pourtan (= par suite) nous ne voyons pas sa beauté: mais nous voyons le corps que est image et ombre de l'âme, de sorte que tirant conjecture de cette image, nous estimons qu'en un beau corps soit une âme belle: et de là vient que nous enseignons plus volontiers aux plus beaux (32).

Para Ficino, Dios no es solamente bello, sino que es bueno; es precisamente por esta bondad que Dios derrama su belleza sobre todas las cosas, pero:

> Cette beauté qu'il fait reluire dans le corps n'est que le signe d'une autre beauté, la beauté de l'âme (33). . . . La beauté de l'âme est 'invisible lumiére,' et cette lumière, émanée de Dieu, est vérité. Mais 'par ses divers effects, elle acquiert divers noms de vertu.' Il y a les trois vertus morales: Justice, Force et Tempérance, et les trois vertus intellectuales: Sapience, Science et Prudence (35).

Aunque la huella de los *stilnovistas* es muy evidente en estos poemas de Santillana, la forma en que insiste en el tema de la virtud (tema por otra

parte también desarrollado en los *Proverbios*), nos hace suponer que quizás está también reflejando en los mismos otras ideas que preocupaban a los intelectuales castellanos de su época.[13] Don Iñigo tuvo entre sus contemporáneos reputación de moralista, acreditada por obras como los *Proverbios* y *Bías contra Fortuna*; su correspondencia con el obispo de Burgos, don Alonso de Cartagena, muestra también sus preocupaciones ético-políticas. Precisamente el obispo se había detenido en analizar temas como la virtud y el honor, tanto en un libelo contra el humanista Bruni, como en sus intervenciones en el Concilio de Basilea para defender la precedencia del rey castellano sobre el inglés. Según Ottavio di Camillo, que ha estudiado cuidadosamente el tema, el obispo se debate en una doble actitud que revela la crisis social por la que atravesaba Castilla, donde las ideas más tradicionales estaban siendo substituidas por otras más acordes a las realidades sociales del momento (166–193). De aquí que conceptos como el de virtud y honor puedan significar cosas muy distintas para un mismo autor, según las circunstancias.

La sociedad medieval se había organizado como una copia de la divina, en la que cada persona tenía su puesto preciso dentro de un orden inmutable y perfecto. Las desigualdades sociales se justificaban porque cada uno desde su posición, podía alcanzar su salvación, fin último del hombre. La política se subordinaba a la ética y, al menos en teoría, los únicos valores reconocidos eran los espirituales. De acuerdo con esta visión del hombre y del mundo el rey fue identificado con la ley del país, y, lo que es más importante, con las virtudes, morales de sus súbditos: "Ley e rey son dos cosas que han hermandad en uno; e el rey ha menester ayuda de la ley; e la ley ha menester esfuerço del rey;" "el rey faze la ley, el rey mantiene la ley" (*Libro* 1, 3); y Valera dice en el *Espejo*, "ca los prínicpes tienen el lugar de Dios en la tierra, e la ley tiene el lugar del príncipe" (92). Por otra parte, al convertirse en el depositario de todas las virtudes, el monarca fue el ejemplo al que el puebo debía de volverse en busca de guía moral y el espejo que reflejaría las virtudes del pueblo mismo (Gimeno, 50, 52, 80). Estos esquemas empiezan a cambiar precisamente durante la vida del marqués de Santillana.

En el libelo contra Bruni, Cartagena tiene una idea de la virtud como algo que puede ser alcanzado por el hombre con su propio esfuerzo y a través de su participación en la vida pública. Este modo de pensar refleja el sentir de la nueva clase social de los letrados que, saliendo muchos de ellos de un origen oscuro, ocupaban puestos de gran responsabilidad política gracias a su valor intelectual, y aspiraban a que se reconocieran sus méritos por la alta aristocracia. La idea no era totalmente nueva; el *Libro de los cien capítulos* afirma que "más vale enseñamiento que linaje, ca el omne bien enseñado conosçer lo han quantos lo vieren por su enseñamiento e non lo conosçeran por su linaje;" "el enseñamiento es de las más

nobles cosas del mundo; alcançan los omes de los linajes viles en alto logar;" "con el saber alça Dios los omes e fazelos señores e guardadores del pueblo" (26, 27, 29). Estas sentencias, que se habían mantenido en un plano teórico, adquieren ahora visos de realidad.

Un moralista tan estricto como Pérez de Guzmán llega a decir que la virtud no se hereda, y defiende las riquezas poseídas justamente, las cuales hacen resplandecer a su dueño como al cielo las estrellas y el sol.[14] Apoyándose en Terencio, Diego de Valera dice en sus *Epístolas* que no hay cosa en la máquina del mundo que sea ajena al hombre discreto (educado) por pobre que sea; también defiende las riquezas ya que sin ellas "no se puede luengamente conservar gran estado, ni dar fin a cosa magnífica."[15]

Aunque el marqués de Santillana no era ajeno a este cambio, puesto que él mismo pertenecía a una de las familias de la nueva nobleza, siendo el fundador de una de las casas nobiliarias más importantes en los reinados siguientes, su actitud, como moralista, todavía era la tradicional y concuerda con la expuesta por don Alonso de Cartagena en su famoso *Discurso* de Basilea. Segun éste, "la honor non es devida a cosa alguna si non a la virtud: ca la honor non es otra cossa que una reverencia dada en señal de virtud." A su vez, "la virtud es una cosa escondida y puesta en la ánima," que sólo se puede conocer "por algunas presunpciones e señales... E donde sentimos mayores e más resias señales de virtud, allí fasemos o devemos faser mayor honor" (206–7). Puede existir una persona virtuosa sin que públicamente sea honrada, pero el honor sólo se puede dar a los virtuosos: "El honor es el más alto bien que los hombres pueden dar, por ende dan honor al virtuoso, porque no tienen otra cosa mejor que le dar... E por esto se da honor e gloria e fama a los reyes porque son tenidos por excelentes en virtud" (206). El Obispo discute cuatro señales de virtudes: la nobleza del linaje, la antigüedad de la corona, la alteza de la dignidad (riqueza y abundancia en bienes y vasallos), y los beneficios recibidos de la corona (en este caso los beneficios recibidos por la Iglesia).[16] Don Alonso demuestra a lo largo de su discurso cómo el rey de Castilla, representante de la nación de España, aventaja en las cuatro señales al rey de Inglaterra, siendo por tanto el más virtuoso de los reyes europeos, después del de Francia. La cualidad más importante en un soberano es por tanto su virtud, a la que está inseparablemente unido el honor a ella debido. Villasandino declara a Juan II "d'este mundo el mayor / principe, muy esçelente / Rey d'España, suficiente / alto par de enperador" *Baena* 2: 367). Mena, al dirigirse al monarca después de la batalla de Olmedo, lo llama "Rey virtud, Rey vencedor / principe nunca vencido," añadiendo luego: "Cessárea celsitud, / superagusta colupna, / dévos Dios mucha salud, / pues nos da vuestra virtut / tregua contra la fortuna" (*Obra* 179). En *El Laberinto*, después de calificarlo de "César novelo" y "novel Augusto," vaticina que su fama eclipsará la de todos su antecesores: "Será rey de

reyes, señor de señores, / sobrando e venciendo los títulos todos, / e la fama de reyes de godos . . .'' (copla 271). Por su parte Valera termina su *Exortación a la Paz* diciéndole: ''Plega a aquel soberano Señor, nuestro verdadero redentor, de quien todas las virtudes descienden, que por su infinito poder e inmensa clemencia os haga así perfecto en virtud''; y en el *Doctrinal* repite: ''Suplico humildemente al Espíritu Santo, de donde todos los bienes descienden, que tanto vos faga prudente e sabio y excelente en toda virtud, quanto vos fiso de muy preclarísima e alta estirpe nacer.''

Esta virtud superior procede de ocupar el rey el lugar de Dios en la tierra, afirmación que repite Valera por todos sus tratados, apoyándose en abundantes citas: ''El oficio del rey en la tierra es, o deve ser, el qu'el ánima tiene en el cuerpo, o el que Dios tiene en el mundo... porque así como el ánima da vida al cuerpo e lo mueve e lo rige, así en la virtud del rey biven los súbditos a él encomendados,'' de aquí la gran responsabilidad del soberano (*Doctrinal* 187).[17]

Como representante de Dios, el príncipe puede delegar su poder y premiar al virtuoso: ''El príncipe solo puede dar las dignidades, así como aquel que tiene lugar de Dios en la tierra e no otro'' (*Espejo* 94). ''Por los actos virtuosos se deben de dar las dignidades'' porque ''el honor es galardón de la virtud'' (92). Hay por tanto dos clases de dignidades: por nacimiento y por donación real, como justo premio a los merecimientos hechos por la persona que las recibe: ''el príncipe que pone alguno en dignidad lo faze, o por virtud de sus antecesores o por virtud del rescibiente de la dignidad, o porque espera que el tal será virtuoso, ca por la virtud de los padres se deve bien esperar la de los fijos'' (*Espejo* 101).

Apoyándose en autoridades medievales, Valera defiende la dignidad adquirida con el propio esfuerzo porque ''de mayor honor son dignos los que por su virtud fueron engrandecidos que los que de sus antecesores por heredamiento lo ovieron'' (*Espejo* 91); y en el *Doctrinal* afirma ''ca el señorio no se deve aver por linaje, mas por merescimiento, que si provecho reina el que nasce rey no lo mereciendo por virtud'' (184). Y como ejemplo Valera pone el del rey don Pedro, quien perdió el trono de Castilla, que le pertenecía legítimamente, a manos del bastardo don Enrique, ''el qual assí virtuosamente se ovo en la governación destos reinos, que merescio de todos ser fielmente por rey obedescido e acatado e por tal fue por el Santo Padre avido e aprobado'' (189).[18]

Sin embargo Valera defiende también la nobleza de sangre, principalmente si se trata de miembros de la familia real: ''Tanto alguno en mayor dignidad es nacido quanto en deudo es más cercano a la corona real de la tierra o provincia donde nació'' (*Cirimonial* 162). De acuerdo con estas premisas y citando a Alonso de Cartagena, Valera concluye en su *Espejo* que la virtud es también algo transmisible por el rey: ''El rey tiene en su

reino el soberano grado de nobleza... E tanto se puede alguno dezir más noble quanto más cercano a la corona real, o quanto de mayor dignidad desciende o es constituido; esto porque el honor, como dicho es, solamente es devido a la virtud, e porque se presume que los que de mayor dignidad descienden, o en mayor dignidad son constituidos, son más virtuosos; mayor honor les es devido, e por más nobles deven ser tenidos'' (101).

Cuando Santillana recuerda en sus poemas el linaje de Blanca, el reino de donde procede Isabel o el honor que esta soberana transmite a sus súbditos, creemos que está teniendo muy en cuenta tanto las doctrinas de Diego de Valera, uno de sus protegidos, como las de don Alonso de Cartagena, con quien mantenía un activo intercambio intelectual. Y lo mismo cuando insiste en el tema de la virtud, virtud que, como hemos visto, procedía del linaje de las tres damas, pero que se acrecentaba por su matrimonio con Juan II (el monarca más virtuoso de los reinos de España, según Cartagena), o con el príncipe heredero. Precisamente Valera dedicó su *Tratado en defenssa de virtuossas mugeres*, a la rein María, ''a quien la corona de virtudes mayormente que a otra de las mugeres es devida'' (55).

Así, bajo lo que hoy nos parecen unos poemas de simple alabanza a unas damas, dentro del estilo cortesano o stilnovista, podría encontrarse también toda una doctrina ético-política utilizada con intención de ensalzar a la monarquía y, quizás también, obtener algún beneficio de ella.

Precisamente el poema dedicado a la reina María debió de componerse en fecha muy próxima a la que, por mediación de esta soberana, don Iñigo recibió los títulos de Marqués de Santillana y Conde del Real de Manzanares. No debemos de olvidar tampoco que, por aquellas mismas fechas, el marqués hizo su famosa definición de poesía: ''fingimiento de cosas útiles, cubiertas o velades con muy fermosa cobertura.''

César G. López
Scripps College

NOTAS

1. En marzo de 1369, después de muchos años de problemas y tres de guerra civil, los castellanos contemplaban cómo su legítimo rey, don Pedro I, a quien la propaganda enemiga haría pasar a la historia con el sobrenombre de Cruel, era asesinado en Montiel por su hermano bastardo, quien se había coronado a sí mismo como Enrique II.

2. La importancia que este cambio dinástico trajo para Castilla, tanto política como culturalmente, ha sido minuciosamente estudiado por el profesor Gimeno Casalduero, a quien sigo, en el capítulo dedicado al reinado de Enrique II. Sobre el desarrollo de los letrados es también útil el libro de Nader.

3. Las etapas del cambio del gallego al castellano han sido estudiadas por Lapesa (''La lengua poética''); también se debe a él una clasficiación por generaciones de los poetas castellanos del período (*La obra literaria*, 8-37).

4. En el verano de 1385 tuvo lugar la batalla de Aljubarrota, en las que las tropas de Juan I sufrieron una completa derrota frente a los portugueses mandados por el Maestre de Avís, muriendo muchos nobles castellanos y quedando otros en cautiverio, como el Canciller Pero López de Ayala. La batalla no sólo terminaba con las pretensiones castellanas al trono de Portugal, sio que ponía en peligro la propia existencia de la dinastia Trastámara, ya que las hijas de Pedro I, con el apoyo de Inglaterra y Portugal, reclamaban el trono de Castilla.

5. "Quando yo só delante aquella donna, / A cuyo mando me sojudgó Amor, / Cuido ser uno de los que en Tabor / Vieron la gran claror que se raçona, / O quella sea fija de Latona" (1: 315). Es interesante que Ortega y Gasset dijera muchos años después: "El encanto del amor proviene, en parte, de su capacidad poética: puebla de iridiscencias el mundo en torno, lo adoba y recama. En la cima del proceso amoroso, como sobre el cerro Tabor, organizánse transfiguraciones" (2:141).

6. Los poemas que voy a comentar son *Canción a la Princesa de Navarra* (1: 72), *Canción a la reina Isabel de Portugal* (2: 74), y *Decir que fizo el marqués de Santillana en loor de la Reina de Castilla* (1: 102). Todas las citas las hago por la edición de Durán.

7. La boda del futuro Enrique IV con Blanca de Navarra fue uno de los sucesos sociales y políticos más importantes del reinado de Juan II, suspendiéndose las luchas entre los distinto bandos de la nobleza para poder participar todos en la misma. Una comitiva compuesta por el marqués de Santillana, el conde de Haro y el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, fueron a buscar a la novia hasta Logroño; desde allí hasta Valladolid los agasajos se sucedieron rivalizando unos nobles con otros en la organización de los festejos más suntuosos de cuantos hasta entonces se habían celebrado en Castilla, y cuya descripción en las crónicas es interesante para conocer el estado del teatro en este período (*Crónica* 566). Blanca de Navarra tuvo un final desgraciado pues, después de ser repudiada por Enrique, defendió los derechos de su hermano, el Príncipe de Viana, y tras la derrota y muerte de éste fue entregada por su padre a Gastón de Foix, en cuyo poder murió.

8. La reina María defendió siempre la causa de sus hermanos, los famosos Infantes de Aragón, enviando personalmente fuerzas contra don Alvaro y participando en la sentencia de Medina del Campo que destituía a éste (Halconero 357–413, 419–431). No obstante, cuando Juan de Navarra dio el golpe de Estado de Rámaga, en 1443, y se apoderó de Juan II, la reina se apresuró a hacer las paces con su esposo, luchando por él y consiguiendo su libertad. Fue entonces cuando pidió ayuda a don Iñigo López de Mendoza, prometiendo confirmarle sus posesiones de Santillana como marquesado. La reina, que ayudó a Juan II a escapar de la prisión de Portillo, moria poco después envenenada, lo mismo que su hermana, Leonor de Portugal (*Crónica* 625). La supuesta participación de don Alvaro en ambos crímenes ha sido discutida por Round (46–48).

9. Al comunicar a Portugal la noticia del fallecimiento de la reina María, don Alvaro iniciaba las negociaciones para un nuevo matrimonio con Isabel, contrariando la decisión de Juan II de desposar una princesa francesa. Aunque don Alvaro pensaba asegurar así su posición en la corte, la nueva soberana se convertiría en su peor enemiga, según los cronistas (Round 40–48).

10. Hay que recordar que estas composiciones no se escribían para ser leídas, sino para ser cantadas, y que la música era una parte primoridal de las mismas. Por otra parte, la Edad Media, y luego el Renacimiento, atribuyen a la música la propiedad de poder controlar el temperamento humano. Al referirse a la poesía de los italianos, dice Santillana: "¿E quién dubda que así commo las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarnescen e aconpañan los desnudos árboles, las dulces bozes e fermosos sones no apuesten e aconpañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de qualquier arte, peso e medida?" (*Proemio* 2: 216).

11. En la *Rima 247*, Petrarca hace a Laura "santa y sabia, casta y bella," declarando que su ser es divino, y en la 248 dice: "El que quisiere ver lo que natura / y el cielo puede acá, venga a ver ésta / que es sola un sol; ...Verá si viene a tiempo la costumbre real con la virtud y lozanía / concordes en un cuerpo aposentarse. / Dirá también: que si mi poesía es muda, la enmudece su gran lumbre" (306–7).

12. Para las fechas de composición y las ediciones de los tratados de Ficino sigo la cronología establecida por Jean Festugière.

13. Don Iñigo expresó claramente en el *Proemio* su juicio sobre los poetas italianos: "Los ytálicos prefiero yo, so emienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras

se muestran de más altos ingenios, e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas ystorias... Ponen sones asy mismo a las sus obras e cántanlas por dulces e diversas maneras" (2: 216). También es manifiesta su admiración por Francisco Imperial, como ya señalamos. Precisamente el *Dezir* que comentamos sigue el patrón del de Imperial a Estrella Diana.

14. "Fijos de hombres rústicos e serviles / vi venir ninyos a las cortes reales, / e conversando con gente curiales / ser avisados, discretos, sotiles, / fijos de nobles e de sangre gentiles, / ...resultaron torpes, necios e viles. / Si de la sangre la virtud desçendiesse, / esto bastaba a ser buena la gente" (*Cancionero castellano*, 605. Lo cita Di Camillo). En las mismas *Coblas de vicios y virtudes* dice: "Las riquezas mal ganadas, / posseydas con mal arte, / como por la mayor parte, / mal pecado, son usadas; / non digo que condepnadas / solamente deven ser, / mas dignas de abhorrescer / como cosas enconadas. / Pero si como ya fueron / de algunos pocos avidas, / justamente posseydas / y bien las distibuyeron; / digo que resplandecieron / los buenos assí con ellas, / como el sol y las estrellas / los cielos esclarecieron" (*Cancionero castellano*, 613).

15. "Nin ayas por gran cosa nin por alguna ley reprovado, el menor de los onbres fablar en la más alta cosa de las humanas, ca todas las cosas mortales, al onbre mortal son sujectas, e el pueblo rudo e grosero conviene pensar que en esta máchina o redondeza del mundo aya alguna cosa agena del ombre, por pobre que sea; que el onbre discreto no piensa en el mundo aver alguna cosa agena de sí" (7). Años después, en una carta al rey don Enrique IV, le dice: "no tengo olvidado a Terencio que dise: Onbre so, de las cosas humanas ninguna pienso ser agena de mí" (8). En el *Tratado de providencia contra Fortuna*, defiende las riquezas, "sin las cuales no se puede lenguamente conservar grand estado, ni dar fin a cossa magnifica. Ca el alto coraçón, si careçe de bienes de fortuna, su virtud mostrar no se puede. Ca bien podría ser un onbre pobre así de grande coraçón quanto Alixandre, mas ¿cómo podría ser en acto su virtud reduzida, caresçiendo de bienes exteriores?" (142).

16. Don Alonso hace una clasificación de las virtudes que le interesan para sus fines, pero que no es la tradicional. Ya vimos como Ficino, siguiendo a Aristóteles, clasifica las virtudes en Morales (Justicia, Fuerza, Templanza) e Intelectuales (Sabiduría, Ciencia y Prudencia). Valera, en el *Doctrinal*, sigue la clasificación de Egidio, dividiéndolas en Cardinales (Prudencia, Templanza, Fortaleza y Justicia), Teologales (Fe, Esperanza y Caridad), Intelectuales (Ciencias especulativas: filosofía natural, racional, metafísica, matemáticas y geometría), y Corporales (fuerzas del cuerpo).

17. La idea del derecho divino de los reyes está atestiguada en casi todos los tratados medievales. El *Libro de los cien capítulos* dice: "El rey es senescal de Dios, que tiene su vez e su poder en la tierra" (1). Sobre éste tema y la disputa sobre si el rey recibe directamente el poder de Dios o a través del pueblo, véase Gimeno Casalduero.

18. Pérez de Guzmán, refiriéndose al mismo hecho, dirá en sus *Loores*: "Por virtudes fue electo / en Castilla e en León: más notable subcesión, / según mi grueso intelecto, / que no aquél, aunque directo, / que es por paternal herencia. / E la propia suficiencia, / ésta da honor perfecto" (1: 748, citado por Gimeno 113).

OBRAS CITADAS

Cancionero castellano del siglo XV. Ed. de Foulche del Bosch. 2 vols. Madrid: B.A.E., 1912.
Cancionero de Baena. Ed. José María Azáceta. 3 vols. Madrid: C.S.I.C., 1956.
Cartagena, Alonso de. *Discurso sobre la precedencia del Rey Católico sobre el de Inglaterra en el Concilio de Basilea.* En *Prosistas castellanos del siglo XV.* Ed. Mario Penna. Vol. 2. Madrid: B.A.E., 1959.
Crónica de Juan II. en *Crónicas de los reyes de Castilla.* Ed. de Cayetano Rosell. Vol 2. Madrid: B.A.E., 1877.
Crónica del Halconero de Juan II. Ed. Juan de Mata Carriazo. Madrid: Espasa Calpe, 1946.
di Camillo, Ottavio. *El humanismo castellano del siglo XV.* Valencia: Fernando Torres, 1976.
El libro de los cien capítulos. Ed. Agapito Rey. Bloomington: Indiana U.P. Humanities Series 41-44, 1960.

Festugière, Jean. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI[e] siècle.* París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1941.
Gimeno Casalduero, Joaquín. *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XV.* Madrid: Revista de Occidente, 1972.
Kinkade, Richard. "The Battle of Aljubarrota (1385) and its Literary Consequences for Portugal and Castile." *La Chispa '85, Selected Proceedings* Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University, 1985. 191–202.
Lapesa, Rafael. "¿Amor cortés o parodia? A propósito de la primitiva lírica de Castilla." *De la Edad Media a nuestros días.* Madrid: Gredos, 1971. 48–52.
———. "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino." *Romance Philology* 7 (1953): 58.
———. *La obra literaria del Marqués de Santillana.* Madrid: Insula, 1957.
López de Mendoza, Iñigo (Marqués de Santillana). *Obras completas.* Ed. Manuel Durán. 2 vols. Madrid: Castalia, 1975.
Lida de Malkiel, María Rosa. *Estudios sobre literatura española del siglo XV.* Madrid: Porrúa Turanzas, 1977.
Mena, Juan de. *Obra lírica.* Ed. M. A. Pérez Priego. Madrid: Alhambra, 1979.
Nader, Helen. *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350–1550.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1979.
Ortega y Gasset, José. "Para la cultura del amor." En *Obras completas.* Vol. 2. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
Pérez de Guzmán, Fernán. *Loores de los claros varones de España,* en *Cancionero castellano del siglo XV.* Ed. Foulché-Delbosc. Vol. 1 Madrid: B.A.E., 1912.
———. *Coplas de vicios y virtudes.* En *Cancionero castellano del siglo XV.*
Petrarca, Francisco. *Rimas en vida y muerte de Laura.* Trad. Enrique Garcés. Madrid: Aguilar, 1963.
Round, Nicholas. *The Greatest Man Uncrowned: A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna.* London: Thamesis, 1986.
Valera, Diego de. *Doctrinal de prínipes.* En *Prosistas castellanos del siglo XV,* Ed. Mario Penna. Vol 2. Madrid: B.A.E., 1959.
———. *Epístolas.* Ibid.
———. *Espejo de verdadera nobleza.* Ibid.
———. *Exhortación de la paz.* Ibid.
———. *Tratato de Providencia contra Fortuna.* Ibid.
———. *Tratato en defensa de virtuosas mujeres.* Ibid.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Laureola: A Mask for Melibea

Toward the close of the fifteenth century, two works on romantic love became very popular in Spain, although each treated the theme in a different way. Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*, published in 1492, inaugurated the last decade of the century, and Fernando de Rojas's *Comedia de Calisto y Melibea* brought it to a close in 1499; but while San Pedro incorporated into his work the medieval doctrines of chivalry and courtly love, Rojas, familiar with the *Cárcel*, satirized such notions and cast a very different light on love (Whinnom xxvii).[1] The situation presented in these two works is commonplace: fortune brings together two highborn loves; some unspecified impediment to their union causes suffering and death; and marriage is never discussed. However, the development by the two authors of this basic plot of impossible love illustrates two distinct world views.

As each book opens, the young hero is already a prisoner of love, and his symptoms conform to the formula for courtly love: he is intellectually, emotionally and physically debilitated. The direction and outcome of courtship will differ for each swain, however, in keeping with his character, with external forces, and especially with the behavior of his lady. A comparison of the two heroines offers considerable insight into the contrary views of love presented by San Pedro and Rojas. When comparing and contrasting Laureola and Melibea, I shall consider their names, their class, their family, their suitors, their go-betweens, and finally their respective courting behavior.

The fact that Laureola is not named in the title while Melibea is suggests that whereas San Pedro writes about love, Rojas writes about a woman in love; and while Laureola is merely a fictional device, Melibea is a fictional character. The baptismal names of the two women are significant. "Laureola" indicates that this lady fulfills the courtly ideal: she wears a crown of victory (*laureola*), and she wears a crown of virtue (*la aureola*), a halo of light which corresponds to the light that fills Leriano's imagination: "La claridad grande . . . es mi Pensamiento, del qual sale tan clara

luz por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas desta triste cárcel'' (San Pedro 48).[2] Rojas's satirical intent first becomes apparent when he names his leading lady ''Melibea,'' linking her with the town of Meliboea in Macedonia, Laureola's native country (*Casselli* 339). But ''Melibea'' also suggests *miel*—not Laureola's virtue, but the honeyed attraction of ''el dulce vivir.'' In his famous lament, Melibea's father Pleberio remarks, ''Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes'' (Rojas II: 210).[3] The honey motif is also sustained by Celestina when she characterizes herself as a bee who has power over Melibea: ''Todo su rigor convertido en miel . . .'' (I: 207).

The difference implicit in the two titles becomes evident in the physical presentation of Laureola and Melibea. Leriano, in obedience to the secrecy code of courtly love, does not describe Laureola's appearance but merely attests to Laureola's beauty when he describes her effect on him: ''no te marauilles, que tu hermosura causó el afición, y el afición el deseo, y el deseo la pena, y la pena el atreuimiento'' (52). Calisto, on the other hand, goes on at length in what María Rosa Lida calls a variation on an old convention, one of the most famous *prosopografías* in Spanish literature, praising Melibea's hair, eyes, nose, mouth, and other features (Whinnom xxiii; Lida 449). Because Laureola's beauty is simply assumed, she remains something of a stick-figure, a virtually disembodied ideal. In sharp contrast, Calisto's very fleshly glorification of Melibea is challenged by a different but equally physical appraisal of her by the prostitutes Elicia and Areusa. We now see Melibea from a new perspective when Elicia, provoked by Sempronio's reference to ''aquella graciosa e gentil Melibea,'' counters, ''Aquella hermosura por vna moneda se compra de la tienda.'' Areusa continues the Talaveran diatribe, including a negative reference to honey: ''Todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades. Por una vez que aya de salir donde pueda ser vista, enuiste su cara con hiel e miel... e con otras cosas, que por reuerencia de la mesa dexo de dezir'' (II: 31–33). This dual physical presentation of Melibea mirrors her duplicitous character.

Although San Pedro and Rojas both witnessed the dusk of the Middle Ages, their fictional ladies do not share the same world. In keeping with her name and idealized beauty, Laureola's social position is peerless. The only daughter of King Gaulo of Macedonia, she resides in the royal court at Suria, the apex of medieval society, and her allegorical value is enhanced by her royal and foreign birth. An archetypal figure, she is part of the courtly tradition which still adheres to the four codes identified by Bruce Wardropper: love, chivalry, war and Christianity (''Mundo sentimental'' 172). Melibea, in contrast, lives in Spain, in the reader's own society, which Rojas sees as dominated by the flesh and the devil. Although she too is of high rank, her status is only that of the *clase ociosa*, the upper

bourgeoisie discussed by José Antonio Maravall. She also is an only daughter, not of a king whose honor is determined by standards of chivalry and Christianity, but of a *nouveau-riche* whose name means "commoner" and whose honor is vested in wealth and appearances. Melibea's class dons the inherited trappings of Laureola's medieval nobility but does not exhibit what Wardropper calls "nobleza conocida por intuición" ("Mundo sentimental" 193). Traditional codes are feigned but not felt, and "honor" has become merely "el mayor de los mundanos bienes" (Maravall 51).

Just as the destinies of Leriano and Calisto necessarily depend on the behavior of their ladies, the deportment of Laureola and Melibea is related in turn to that of their parents. Like Laureola herself, King Gaulo is more representative than real, symbolizing blind, royal justice, unmoved by compassion. Laureola is an instrument of his honor as well as that of his forebears, and when that is threatened he readily believes false witness, imprisons her, and sentences his only heir to death. Her mother, the Queen, represents the ideal noblewoman whose compassion is exemplary. Whereas Laureola's father is fearsome and powerful, Melibea's is kindly but ineffectual. He arrives late in the *Comedia*, when neither his earlier influence—"aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio me mandauas leer" (II: 198)—nor his present authority hold any sway with Melibea. Marcel Bataillon notes a lack of nobility in both of Melibea's parents, ascribing to her mother, Alisa, a "rôle passif mais funeste" (Bataillon 183). She has, after all, fully consented to Melibea's unchaperoned visit with Celestina, a notorious *alcahueta*; she does not investigate the noise she hears from Melibea's room; and, when she is alarmed by the commotion between Melibea and Pleberio, she becomes hysterical and does nothing to intervene in her child's suicide. The child-parent relationship is best dramatized in the laments of both Laureola's mother and Melibea's father. Both express their sorrow at being left without an heir, the sense that nature has been violated, and the wish to follow the child to the grave. However, they also embody opposing values which distinguish the two books. For example, believing her daughter to be unjustly doomed to die, the Queen speaks to Laureola of honor, virtue and the life hereafter: "¡O hija mía!, ¿por qué, si la onestad es prueua de la virtud, no dió el rey más crédito a tu presencia que al testimonio? En la habla, en las obras, en los pensamientos, siempre mostraste coraçón virtuoso" (68). Faced with the King's intransigence, the Queen exhorts her child to look to God: "Pon, hija mía, el coraçón en el cielo; no te duela dexar lo que se acaba por lo que permanece. Quiere el Señor que padezcas como mártyr porque gozes como bienauevnturada" (68). After Melibea's suicide, on the other hand, Pleberio asks very different questions: "¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué

nauíos? (II: 202). He too answers his own questions, not with reference to honor, virtue, or heavenly reward, however, but with a bitter condemnation of earthly love, which has taken from him all that mattered: "e yo no lloro triste a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir... ¿quién forçó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor?" (207–209). Each parent has identified the dominant motivating force in his and her daughter: for Laureola, honor; for Melibea, sexual love. These motivations or values are especially manifest within the crucible of courtship.

As dictated by literary convention, each suitor works through an intermediary in order to court his lady. San Pedro offers the Auctor to Leriano, while Rojas provides Celestina's services to Calisto. The two go-betweens heighten the differences between the two works in general and between Laureola and Melibea in particular. In keeping with the chivalric setting of the *Cárcel de Amor*, for example, the Auctor is a military man and an aristocrat who quickly learns the protocol of the Macedonian court. He is motivated by altruism and, like Laureola, believes that virtue is worth more than life itself. Rojas sends Melibea a radically different kind of emissary, the *alcahueta* Celestina, who is described by the man-servant Sempronio as "vna vieja barbuda . . . hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay" (I: 58–59). The Auctor of the *Cárcel* feels the inferiority of his position before Laureola, but Celestina shows little hesitation in approaching Melibea, a woman of presumed virtue and breeding, because she sees an opportunity for herself in the union of Calisto and Melibea. While Celestina undertakes the task of intermediary for money, the Auctor assumes his mission for Leriano's sake: "Tanta afición te tengo y tanto me ha obligado amarte tu nobleza, que avría tu remedio por galardón de mis trabaios" (49). The result is that while Leriano sends an ambassador who shares his and Laureola's sense of virtue, Calisto's choice of Celestina reduces his high praise of Melibea's "nobleza é antigüedad" to pure convention and mocks the "resplandecientes virtudes" he has attributed to her (I: 53).

Laureola's character is developed around the tension she feels between honor and compassion. The meaning of "honor" in the *Cárcel de Amor* derives from Christian doctrine and chivalric codes which emphasize chastity, and these conflict with that tenet of the courtly love doctrine which requires that every noble lady show compassion to her vassal-lover (Gili y Gava xviii). Since pity alone can cure Leriano of his lovesickness, Laureola is cast in the role of redeemer, and the religious imagery adopted by the cult of love is used almost to deify her: "pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios porque no es de menos estima el redemir quel criar, assí que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida" (50). At the same time, the conflict between her honor, which resides in her chastity, and her compassion, which resides

in her nobility, is established in her very first encounter with the Auctor. Honor, linked to reputation, demands not only that Laureola's virtue remain intact, but that she be *seen* to be chaste. All the Auctor asks of Laureola is that she receive Leriano's letter and answer it; "con sola esta merced le podrás redemir." But even such a modest *galardón* is fraught with peril.

Although Laureola remains a minimally fictional character whose vitality is limited to the tension she feels between the two virtues in contention, Leriano's behavior helps to define the heroine, for he is as protective of Laureola's virtue as she: "¿Cómo auía de aprouecharme el bien que a ti te viniese mal? Solamente pedí tu respuesta por primera y postrimero galardón" (56). And in service to his beloved's honor, he cavalierly takes up arms, even against his own king. Ennobled by his faith, Leriano performs great and heroic feats, as prescribed by courtly love. Yet, despite his success in freeing Laureola from her father's prison and restoring her honor, he is bound more than ever to averting the slightest suspicion of dishonorable conduct and so asks the Auctor to find some irreproachable way for him to see her and talk to her: "que tanto deseaua Leriano guardar su onestad, que nunca pensó hablalla en parte donde sospecha en ella se pudiese tomar" (73). Leriano's subsequent appeals to Laureola's compassion are virtually fruitless. Although she replies to his letter, it is only to repeat San Pedro's theme that honor is worth more than life itself, and that she therefore cannot prevent his death. She refuses to see him "avnque la muerte que dizes te viese recebir, auiendo por meior la crueldad onesta que la piedad culpada" (75). Leriano gladly dies for Laureola but not until he issues his twenty reasons why men are obligated to women, a tribute to Laureola which sums up the fusion of courtly, chivalric, and Christian virtues which she personifies. His death is a testimony to this faith.

In the creation of Melibea, Rojas burlesques the values personified by Laureola. Instead of the conflict between compassion and honor felt by Laureola, these virtues are now replaced by their corruptions: sexual appetite and social convention. While Leriano, Laureola and the Auctor clearly act in concert within an aristocratic community of shared Medieval values, Calisto, Melibea and Celestina dwell in a changing, chaotic world of markedly different moral values—lust, greed and hypocrisy.

Whereas Laureola, for fear of scandal, shuns private meetings with Leriano, the *Comedia* begins with a garden scene in which Melibea, alone with Calisto, displays little caution. Calisto, surpassing Leriano's adulation, equates Melibea with God Himself and mocks still another courtly convention when he characterizes the suffering which ennobles him as "seruicio, sacrificio, deuoción é obras pías" which in his case are designed to bribe God—"que por este lugar alcançar tengo yo a Dios offrescido" (I: 32). Melibea shows little maidenly modesty in her response to him:

"Pero avn más ygual galardón te daré yo, si perseueras" (I: 33). Lida de Malkiel comments upon Melibea's lack of clear moral purpose: ". . . en lugar de rechazarlo de inmediato, le ha inducido solapadamente a declararse más para retirarse luego achacándole un propósito pecanimoso, trasunto del horror-deseo que se está incubando en el alma de la 'virginal doncella' " (419). In her feeble defense of honor Melibea protests, "Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçon humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte" (I: 34). However, from the outset the young woman shows a great discrepancy between what she says and what she does, as well as between what she says or does at different times. This behavior, however, must not be confused with the ambivalence which characterizes Laureola. In this scene, Calisto's praise of Melibea's "resplandecientes virtudes" is an ironical convention, especially when linked to her "grandíssimo patrimonio" (I: 53). Like all courtiers, Calisto seeks a *galardón* from his lady, but lacking concern for Melibea's virtue or honor, he wants much more than a letter. Whereas Leriano, the Auctor and the King support Laureola's chastity, Melibea finds no such backing; her pretense of virtue is readily eroded by Calisto, Celestina and indifferent parents, but most of all by her own appetites.

By calling Celestina "vezina honrrada," Melibea's mother unwittingly ridicules her daughter's honor and her own. The irony persists in Rojas's treatment of compassion. Parodying San Pedro's Auctor, Celestina speaks to Melibea of compassion when she presents Calisto's case, praising the young woman's "noble boca," "alto linaje," and "liberalidad," while studiously avoiding the specifics of her mission. Melibea succumbs readily to the *alcahueta*'s flattery, claiming, "Que yo soy dichosa, si de mi palabra ay necessidad para salud de algun cristiano Porque hazer beneficio es semejar á Dios . . . E demás desto, dizen que el que puede sanar al que padece, no lo faziendo, le mata" (175). Laureola herself might have uttered such a piece, but Rojas uses compassion satirically in this context, and Melibea's reference to traditional Christian teaching on *piedad* is a sham.

While Laureola and the Auctor are generally straightforward with each other—as much as their inflated rhetoric will allow—Melibea and Celestina deceive one another. The old lady flatters Melibea who, employing religious sanctions, confuses appearances with inner virtue as she insists, "Que no puedo creer que en balde pintasse Dios vnos gestos mas perfetos que otros, mas dotados de gracias, mas hermosas faciones; sino para fazerlos almazen de virtudes, de misericordia, de compassión, ministros de sus mercedes é dádivas, como á ti" (I: 175). Like Laureola, Melibea assumes the conventional courtly role of cause-and-cure of her lover's illness when she asks, "Por Dios sin más dilatar, me digas quién es esse doliente, que de mal tan perplexo se siente, que su passión é remedio salen de vna misma fuente" (I: 177). And, like Laureola, she responds with rage to the intermediary's first approach. Nevertheless, while the Auctor, unsure, de-

tects only ambivalence in Laureola, Melibea is a mistress of duplicity. Despite her private visit with Calisto in Act I, she now raises questions about her honor, which for her seems to be simply reputation: "Por cierto, si no mirasse á mi honestidad é por no publicar su osadía desse atreuido, yo te fiziera, maluada, que tu razon é vida acabaran en vn tiempo" (I: 178). Mimicking even further the lady-redeemer motif of the *Cárcel*, Melibea continues, "¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida á vn loco? ¿Dexar á mí triste por alegrar á él é lleuar tú el prouecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder é destruyr la casa é la honrra de mi padre por ganar la de vna vieja maldita como tú?" (I: 178–179). This reference to her father's honor is particularly cynical in view of the outcome of the *Comedia*. In addition, in her speech Melibea twice betrays her awareness of Celestina's financial motivation, a far cry from the Auctor's altruism; yet she continues her communication with the old bawd, so her protests are not to be taken seriously. (Laureola too continues her communication with the Auctor despite fears about her honor, but his character and her own self-discipline make for a completely different situation.) Melibea claims she cannot believe Celestina because of the old woman's wicked reputation for lying, but she then reverses herself and uses her "compassion" to rationalize sending her *cordón* to Calisto to heal his supposed toothache. Her willingness to deceive finally extends to her mother, from whom she conceals her arrangements with Celestina.

While Laureola directly expresses her fear that Leriano might misinterpret her reply to his letter—"que puesto que tú solo y el leuador de mi carta sepays que escriuí, ¿qué sé yo los iuyzios que dareys sobre mí?" (56) —Melibea deliberately tries to deceive Calisto with Celestina's aid: "Pues, madre, no le dés parte de lo que passó a esse caualliero, porque no me tenga por cruel ó arrebattada ó deshonesta" (I: 189). It is also likely that Melibea, aware of Celestina's reputation, would be suspicious of the toothache ploy, and that her complicity in the lie is self-serving.

The Auctor's confusion over Laureola is the converse of Celestina's insight into Melibea.[4] The old matchmaker reassures Calisto of victory, describing "las escondidas donzellas" like Melibea,

> Las quales, avnque están abrasadas é encendidas de viuos fuegos de amor, por su honestidad muestran vn frío esterior, vn sosegado vulto, vn aplazible desuío, vn constante ánimo é casto propósito, vnas palabras agras, que la propia lengua se maruilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten (I: 208).

That Celestina has reduced Melibea to a type, just one of many young women of her class whose behavior is predictable, is an indication of Rojas's satirical intent.

The *cordón* granted, Calisto, like Leriano, receives a brief respite from

his suffering. However, while Leriano's hope is limited to a most chaste token—a letter, an interview with Laureola—Calisto's senses ache for much more: "los ojos en vella, los oydos en oylla, las manos en tocalla" (I: 219)—hardly the attitude of a champion of her virtue. Parodying Leriano's cavalier defense of his lady's honor, Calisto simply employs the language of chivalry while his intentions remain questionable:

> . . . pero esta mi señora tiene el coraçón de azero. No ay metal, que con él pueda; no ay tiro, que le melle. Pues poned escalas en su muro: vnos ojos tiene con que echa saetas, vna lengua de reproches é desuios, el asiento tiene en parte, que media legua no le pueden poner cerco (I: 221).

For Rojas love has become warfare; the lover, conqueror.

In Act X, Melibea again talks of her honor, but not in the sense that Laureola does. Afflicted with a *terrible passión*, Melibea regrets not having yielded to Calisto from the start and now fears losing him to another. At the same time, she professes to worry about her maid Lucrecia's opinion of her: "¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad e vergüença que siempre como encerrada donzella acostumbré tener!" (II: 51). She asks God, "No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta" (II: 51). In declaring herself this way to Lucrecia, Melibea does not seem to share Laureola's concern for secrecy. Despite her protestations, she receives Celestina again into her home and continues her charade: "Dí, dí, que siempre la [licencia] tienes de mí, tal que mi honrra no dañes con tus palabras" (II: 55), but she just as quickly seesaws: "Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy mi fe ser segura e, si siento aliuio, bien galardonada" (56).

In keeping with her name, Melibea yields to the *dulce amargura*, the *dulce e fiera herida*, the *blanda muerte* (II: 59). But, still conscious of at least the semblance of virtue, she warns, "No escandalizes la casa" (II: 61) and follows with her speech of capitulation, shunning any responsibility implicit in the use of the first person and substituting the third:

> Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença, e como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan liuianamente despedirse de mi cara, que no lleuassen consigo su color por algún poco de espacio, mi fuerça, mi lengua e gran parte de mi sentido (61).

Insisting that she is a prisoner of love—"En mi cordón le lleuaste embuelta la posesión de mi libertad"—Melibea nevertheless demonstrates herself to be quite autonomous when arranging her tryst with Calisto, swearing Lucrecia to secrecy, and ignoring her mother's warning not to

see Celestina a third time. Whereas Laureola vows obedience to her father, even in his unjust cause, Melibea remains impervious to all parental counsel. Celestina knows this and tells Calisto, "Que es más tuya que de sí misma; más está a tu mandato e querer que de su padre Pleberio" (II: 68). Despite Celestina's insistence that Melibea come to Calisto of her own free will and "aun de rodillas," Melibea continues to present the *persona* of the virtuous lady, donning the Laureola mask: "Desuía estos vanos e locos pensamientos de tí, porque mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras" (II: 83). He and she then speak the language of *amor cortés*, paraphrasing the *Cárcel de Amor*. At the very same time, however, Melibea also invites Calisto to come to her the next night in the garden, cautioning him to be discreet and to bribe his servants into secrecy while she in turn lies to her parents. Deception follows deception so that even after satisfying her sexual desire Melibea continues to evade responsibility for her choice and to blame Calisto: "¿Cómo has quisido que pierda el nombre é corona de virgen por tan breve deleyte?" (119). Only after the fact does she remember her parents: "¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa!" (II: 119). Whatever regrets Melibea may have for dishonoring her family, they pale in comparison to her sorrow over the loss of sexual pleasure caused by Calisto's death. Melibea kills herself not because of honor lost, neither her own nor her family's, but because she has lost the *remedio* for her *enfermedad e passión*. In her first honest moment, Melibea tells her father the whole story; still, having decided to commit suicide, she continues to evade responsibility in her farewell prayer: "Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cauallero, que priua al que tengo con los viuos padres" (II: 194). To Pleberio's exhortations, she responds that when the heart is impassioned, the ears are closed to advice, and fruitful words only increase one's rage (II: 195)—a judgment taken *verbatim* from King Gaulo of the *Cárcel de Amor* (66).

Although Laureola's choice of honor over compassion leads to Leriano's death, he gladly accepts martyrdom for his faith since he, Laureola and her family will thereby retain their honor. In direct contrast, Melibea's choice of sexual love over reputation leads not only to the unconfessed deaths of Calisto, Celestina, the servants and herself, but also to her father's despair. As for the question of honor, Pleberio's famous lament makes no mention of either honor or reputation, nor does he mourn the loss of Melibea's virtue as such.

Laureola serves San Pedro's depiction of courtly love very well. She is the ideal lady. If the ultimate measure of values—in fiction as in life—is death, Laureola demonstrates by her behavior that honor is her primary concern and that she means what she says. Her lover, her father, her uncle, her mother and the Auctor all share her conviction that honor transcends

life's limits and belongs to eternity. Accordingly, Leriano suffers martyrdom for her sake, and his "loco amor" is thus ennobled.

Melibea's suicide, however, is paradoxical. Devoid of Laureola's transcendental view of honor and chastity, Melibea is tied to earthly love and, therefore, to time. While her "amor loco" might have led her to fear death and the consequent loss of sexual pleasure, she in fact *takes* her own life because she has lost Calisto, who embodies that pleasure. Her suicide is an attempt to deprive death of its victory; and her strangely contorted wish for transcendence, for life after death which will reunite her with Calisto, inspires her to kill herself. She plans to join her lover, not in the Christian heaven of Laureola and Leriano, but in a temporal, physical union of corrupting bodies, her grave next to Calisto's. The parallel between the two heroines is therefore quite convoluted: as Laureola and Melibea view life, so they understand death and the hereafter. While San Pedro creates Laureola to exalt older values, Rojas destines Melibea to ring the death knell for the *medioevo*.

Catherine Henry Walsh
University of California, Los Angeles

NOTES

1. In his introduction to *Prison of Love*, Keith Whinnom establishes a direct link between the two works: ". . . we must not overlook the fact that Rojas, attacking the doctrines of courtly love in *Celestina*, was thoroughly familiar with *Prison of Love* and quotes from it . . ." (xxvii).
2. Hereafter all quotations from the *Cárcel* will be cited parenthetically by page number alone.
3. Hereafter all quotations from the *Celestina* will be cited parenthetically by volume and page number.
4. For opposing views of the Auctor's confusion between love and compassion, see Waley (260) and Wardropper ("Allegory and the Role of *El Autor*").

WORKS CITED

Bataillon, Marcel. *La Celestina selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
Cassell's Latin Dictionary. New York: Funk & Wagnall's Company, n.d.
Lida de Malkiel, María Rosa. *Originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.
Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina."* Madrid: Editorial Gredos, 1972.
Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Vols. I & II. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
San Pedro, Diego de. *Cárcel de Amor*. México: Editorial Porrúa, 1971.
Waley, Pamela. "Love and Honour in the *Novelas Sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores." *BHS*, XLIII (1966): 253–275.
Wardropper, Bruce W. "Allegory and the Role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*." *Philological Quarterly*, XXXI (1952): 30–44.
———. "El Mundo sentimental de la 'Cárcel de Amor.' " *RFE* (1953): 168–193.
Whinnom, Keith, trans. and introd. *Prison of Love*. By Diego de San Pedro. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1979.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Juan del Encina's Figure of the Hermit

Juan del Encina uses the figure of the shepherd to entertain, move, and instruct his reading, listening, and watching public. His knowledge of the presentation and function of this character in the Greco-Roman and Judeo-Christian traditions complements his familiarity with the culture of contemporary Leonese country people whose attitudes, customs, and even language he imitates with precision, art, and originality in his works. He combines elements from secular and religious traditions along with real life observation so adroitly that we consider him the finest creator of pastoral literature of his time. In addition, we remember him as the most vocal defender of the pastoral style, which, he argues, demands at least as much artistry as the middle and high styles if not more: "pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más" (Encina, 6v).

Encina also incorporates into his poetry, songs, and theater another resident of the country, one who, like the shepherd, enjoys an extensive cultural history and belongs to the contemporary scene: the hermit. Just as the shepherds, the hermits in different works perform disparate functions and assume distinct roles. As a consequence, Encina portrays them with diverse characteristics.

In the *Representación a la muy bendita passión y muerte de nuestro precioso Redentor*, for example, the old and the young hermits, who meet on a road that leads to the holy sepulcher, dialogue as if the former were the father, the beholder of wisdom who answers, and the latter, the son, the inquisitive seeker of truth who asks about the sad events of the passion, crucifixion, and burial as well as their meaning. Here, two pious ascetics abandon their solitude and silence and join together to talk as they journey to their Redeemer's grave. Encina uses them to dramatically recount the story of Jesus Christ—His suffering execution, and interment, the prelude to His resurrection, which is interpreted as the consummation of the New Law.

In the *Egloga de Cristino y Febea*, in contrast, the protagonist qualifies neither as pious nor as holy. Conscious of the evanescence of this life and

of the things of this world, weary of the daily struggles with his masters, and tired of the ups and downs in his amorous pursuits, the young shepherd with a reputation as a lover longs for a more meaningful existence. He decides, therefore, to renounce the temporal world, abandon his town, his friends, his profession and master, and, most surprising of all, his wooing, to embrace the eremtical life in order to seek and serve God through solitary good works. Encina convinces us at once of his sincerity and of the impossibility of his success. Justino, a friend as frank and youthful as he is wise, appraises the venture with accuracy when he suggests it is doomed to failure. Cristino turns out to be the caricature of a hermit: weak-willed, irrational, and irresolute. Tempted by pleasure, he fails to control his passions and must abandon the hermitage. More concerned with what the people of the town will think when he shows up dressed as a shepherd ready to resume his active life than how God will judge his betrayal and abandonment of the passive life, more disturbed and unsettled from having met the nymph Febea than from having failed to meet his Maker, Cristino epitomizes the false anchorite who turns the eremitical experience into a sham.

Among the "Villancicos de amores" that Encina publishes in his *Cancionero de 1496*, one features a character of particular interest to us now. Neither a practicing hermit nor a young shepherd from a rural village who tries but fails to follow the solitary life, the protagonist of this lyric is a young city dweller who is experiencing difficulty in seeing the fair object of his affection. His tale of suffering, service, and hopes unravels in simple verses according to the long-standing tradition of courtly love and the rhetorical embellishments of Isabelline poetry. Although the poem fails to explain both the state of the girlfriend (married or single) and the exact reasons why they cannot meet (either interference from husband or the father and the family), the reader or listener tends to associate this urban suitor's dilemma with the one Calisto experiences in *La Celestina*. The protagonist, at least while daydreaming about solutions to his urgent sentimental problem, chooses to take matters into his own hands—as opposed to turning them over to a savvy go-between, as happens in Rojas's tragicomedy. At least in his musings, of which the entire poem is made, he longs to become a hermit:

Hermitaño quiero ser;
por ver,
hermitaño quiero ser.

Por provar nueva manera
mudar quiero mi vestir
porque en el traje de fuera
desconoçan mi bivir.
No mudaré mi querer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.

Serán mis hábitos tales
que digan con mi dolor:
será el paño de mis males,
será de fe la color
y el cordón de padecer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Será hecho mi cilicio
de muy áspero tormento,
texido con mi servicio,
cosido con sufrimiento,
y elo siempre de traer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Las cuentas para rezar
han de ser cien mil querellas;
el bordón para esforçar
ha de ser la causa dellas.
Y pues me dexé vencer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Crecerán mis barvas tanto
quanto creciere mi pena.
Pediré con triste llanto
—Dad para la Madalena—
si me quisieren valer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
No peynaré mis cabellos
ni descansarán mis ojos
hasta que se duela dellos
quien me causa mil enojos,
si se quisiesse doler.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Haré vida tan estrecha
que peor sea que muerte
porque no tengan sospecha
que bivo por otra suerte.
Y no tomaré plazer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Andaré sin alegría,
aquexado de cuydados,
por los páramos de día,
de noche por los poblados.
Y assí quiero fenecer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Quiçá que por mi ventura,
andando de puerta en puerta,
veré la gentil figura
de quien tien mi vida muerta,
si saliesse a responder.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Los sospiros encubiertos
que he callado por mi daño
ora serán descubiertos
en hábito de hermitaño.
Ora ganar o perder.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Pensarán los que me vieren
que sospiro con pobreza.
La que mis ojos ver quieren
bien sentirá mi tristeza,
bien me sabrá conocer.
Por ver,
hermitaño quiero ser.
Fin.
¡O qué bien aventurança
ternía mi coraçón
si cumpliesse mi esperança
viéndome en tal religión!
Haré todo mi poder.
Por ver,
hermitaño quiero ser.

As I have already written about the *Representación a la muy bendita passión y muerte de nuestro precioso Redentor* (''Juan del Encina'' 87–94) and the *Egloga de Cristino y Febea* (*Teatro* 34–47), I shall turn to

"Hermitaño quiero ser." Broadly speaking, Western culture and contemporary history played substantial roles in its creation. Among the ideas that underpin it are the classical dichotomy of the country versus the city, which we find woven into the very fabric of literature across the ages; the beatific vision so dear to Christians in the Age of Belief; "the spirit of fantasy" that permeated fifteenth-century art and life (Focillon 139–44); love, especially the stylized variety peculiar to the courtly love tradition; emphasis on the individual and on the "here-and-now," typical of the Renaissance; and the critical spirit of the Reformation that underscores the superficiality and hollowness of adhering to exterior forms of religiosity, along with the real problem of false hermits. Their true vocation contrasts with the expected solitary practice of asceticism and ranges in Encina's time—and, for that matter, as William Christian has shown, well into the seventeenth century—from the clever and successful entrepreneur to the pauper to the con artist (104, 108–112, 169–70). Among the literary techniques on which it depends are the *villancico* tradition, hyperbaton, allegory, comparison, hyperbole, metaphor, oxymoron, and repetition, as are symbolic clothing, accessories, parts of the body, and actions. With the mellow perspective of one already initiated in, bruised by, and recovered from the complexities of human love, with the originality of one steeped in tradition and freed from its grasp, and with the rigor of one trained in the mechanics of lyric poetry and able to use them to evoke and express ideas and sentiments, Encina creates this charming little piece.

In his "Arte de poesía castellana" (2r–6v), he defines the *villancico* as a subset of "arte real," that is, poetry written in lines of eight syllables (or their equivalent) or less. He classifies as a "mote o villancico o letra de alguna invención" a poetic composition containing two verses of an equivalent number of syllables and consonant rhyme, as in "No quiero tener querer / ni quiero querido ser" (93r), and as a "villancico o letra de invención" a poem containing three verses, all the same length or one shorter than the other two, and a pair of them exhibiting consonant rhyme, such as "No quiero que me consienta / mi triste vida bivir / ni yo quiero consentir" and "Remediad, señora mía, / pues podéys. / Señor, no me lo mandéys" (92r). Furthermore, he reminds us that in olden times the rhyme scheme of these compositions varied and implies the use of assonance because, he remarks, poets then did not strictly observe rules of versification, (as in the archaic-sounding "Ojos garços ha la niña; / quien gelos namoraría," 95v). Actually, if we follow the poet's definitions, what we would call the refrain constitutes the complete *villancico* we have before us. Encina classifies the dozen stanzas as a series of "glosas" or "coplas;" and, in fact, he wrote many compositions as variations on traditional or contemporary "motes," "villancicos," "letras de invención," and "canciones." Without fail, he identifies those that belong to someone else;

"Glosas de canciones y motes por Juan del Enzina," "Glosa de una canción que dize . . . ," and "Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico" serve as standard rubrics in his first *Cancionero* as opposed to those that he creates in their entirety ("Canciones hechas por Juan del Enzina" and "Villancicos hechos por Juan del Enzina" distinguish his work.). By its placement in the *Cancionero de 1496*, we know that "Hermitaño quiero ser," in summary, belongs to the latter category; consequently, its three initial lines as well as the twelve stanzas that develop the main idea belong to Encina. Each strophe consists of four octosyllables that display alternate, consonant rhyme, of an additional octosyllable that introduces in a verse distinct from the refrain the rhyme it contains, and of the final two lines from the refrain. This, therefore, is the poetic scheme:

	REFRAIN	
1	8	A
2	3	A
3	8	A
	TWELVE STANZAS	
1	8	b
2	8	c
3	8	b
4	8	c
5	8	a
6	3	A
7	8	A

Its form corresponds—with two exceptions—to the precepts Encina outlines in his poetic treatise. The *villancico* contains three lines, two octosyllables and one short line. Contrary to standard practice, though, all three lines have consonant rhyme instead of having one free verse. The reason for the deviation seems obvious; line three repeats exactly line one. The same phenomenon occurs, for example, in this analogous *villancico*: "No te tardes que me muero, / carcelero, / no te tardes que me muero" (93v). It should be noted that this complete poem differs from the one presently under study in that it follows the form of the *zéjel*, that is, because three monorhyming octosyllables and the last two lines of the refrain constitute each stanza. The second anomaly involves the short line. In his "Arte de poesía castellana," Encina writes that the short line of octosyllabic poetry is a tetrasyllable although the Castilian tradition of poetic license sanctions the use of a fifth syllable ("assí como dixo don Jorge: 'como devemos'," 4r). He also indicates that in dodecasyllables with a caesura, the stressed initial syllable of each hemistich (as well as the final one) counts as two. He never suggests, however, that a similar phenomenon occurs in the brief

line of *arte real*. If we follow his sytem of versification, therefore, the line "por ver" counts as three, not four, syllables, as required. Encina, by the way, uses the trisyllable short line in lyrics when the long one is a hexasyllable (like "Ya soy desposado, / nuestramo, / ya soy desposado,' 100r). The only other similar exception I have been able to find is the exclamation "¡Huy ho!," together with its variant "¡Huy ha!," in the completely atypical *villancico* of the second *Egloga* whose form I already have discussed elsewhere (*Obras dramáticas* 116–17 n. 181).

That Encina repeats the last two lines of the refrain as the final verses of each stanza enriches the dimensions of the poem in several ways. Structurally, it alters the nature of the strophes otherwise comprised of octosyllables by adding the verse "por ver," which, as we have seen, appears to contain two syllables but counts as three and jars us since it should be constituted by four. Encina once more demonstrates here his artistic genius by making the form and meaning merge: in neither are things what they seem or even what one thinks they should be. In addition, the stanzas of "pie quebrado" highlight repeatedly the single trisyllable. One might expect the briefest verse to be the least significant; but quite the opposite occurs, again proving that things are not always what they seem or even what one thinks they should be. Conceptually, in fact, "por ver"—readers will want to keep in mind that *por* in this context is the medieval equivalent of *para* 'in order to'—turns out to be not only the reason the protagonist considers, in his fantasy, donning the garb of a hermit in order to imitate the visible manifestations of the ermetical life, but also his goal.

A subtle but effective tension exists between the refrain and the rest of the poem. Singers of this *villancico*, we must remember, not only begin and end with the three lines but also repeat them after each stanza. The refrain—"Hermitaño quiero ser; / por ver, / hermitaño quiero ser"—, thanks to its utter simplicity, its balance, and its repetition, which stresses commitment, transports us to the eremitical life, a life of solitude in a rural setting, of austerity, of contemplation, of self-sacrifice, of service to God. It also evokes in us thoughts of the hermit's contempt for and rejection of this world and its temporal goods along with his goal of mortification of the senses and the desires of the flesh. Moreover, the trisyllable of the refrain reminds us that the hermit foregoes happiness on earth in order to merit bliss in heaven, that is, in order to deserve the beatific vision. As listeners or readers, then, we initially should expect in the stanzas that are to follow development of these ideas. Encina counters that mind set in the first strophe. He has the protagonist reveal that he is in the process of considering changing his clothes and disguising himself as a hermit as an experiment ("Por provar nueva manera") and in order to fool others ("porque en el traje de fuera / desconoçan mi bivir") but that he has no

intention of changing the object of his love ("No mudaré mi querer."). We see, then, that we have the makings of a hermit of a very different kind —not a genuine but a false hermit, who seeks to see not God but, as we are informed later on, "la gentil figura" of his unavailable girlfriend. As the story of the unrequited lover's fantasy unfolds in stages interrupted by the refrain, we alternate between our first impression of the true hermit and our second of the false one. This tension enriches the esthetic effect of the work; in fact, it replicates the fluid world of the imagination, a perfect complement to this daydream-of-a-lyric and the sweet music to which it is sung.

R. O. Jones intelligently observes (24-29) that Encina's preferred sentimental theme is love of the courtly type, at once a universal and European and Spanish phenomenon, in which passion overpowers reason, becomes an obsession, makes the suitor's existence a living death, causes endless suffering that the enamored sufferer considers a privilege, and requires perpetual service. Jones, furthermore, indicates that since the constancy of the lover parallels the faith of the believer, the "religion" of love parallels that of Christianity. Citing Encinian poems, he easily demonstrates how Encina borrows from this tradition in which the woman replaces God as the object of love or worship, the suffering of the lover becomes analogous to Jesus' passion, and correspondence of the loved one—sometimes physical, sometimes spiritual—produces a felicity akin to the glory that follows Christ's passion and death. I would add only one thought to this cogent summary: that Encina usually works from the perspective of *Omnia vincit amor* so that his characters, be they shepherds, courtesans, or city dwellers; Jews, Moors, or Christians; young, middle-aged, or old, succumb to the power of human love, which causes a revolution in their lives; or, as an Encinian shepherd put it, ". . . el amorío / . . . con su gran poderío / haze mudar el pellejo, / . . . . / haze mudar los estados" (*Obras dramáticas* 209-10).

In the poem we have before us now, Encina varies the treatment of the religion of love and its power to alter the life of its practitioner by having the young suitor fancy becoming, not a shepherd as the courtesan Gil did in the *Egloga representada en recuesta de unos amores*, but rather a hermit. This variation allows Encina to draw parallels between the circumstances and sentimental outlook of the unrequited lover and the anchorite. Both, it turns out, face privation, solitude, suffering, sadness, and metaphoric death: the hermit, voluntarily, upon renouncing the things of this world, the lover, in spite of himself, upon failing to receive correspondence from his lady fair. Both, also, practice a religion rooted in constancy, faith, and service. The former practices the religion of profane love; the latter, the religion of divine love. In addition, both experience an austere

life, the first obligatorily; the second by choice. Finally, they both desire to see and to unite with the object of their love: the lady, in the case of the lover; God, in the case of the hermit.

Encina, in characteristic fashion, symmetrically divides the dozen strophes, that constitute the variations on the theme stated in the refrain, into an introduction (1), development of the main ideas (2–11), and a conclusion (12) so that the architecture of the *coplas* is 1 + 10 + 1. In the introductory strophe, Encina presents the two modes of his poem (description, action), the subject (the revolution love causes), and the form it takes (a suitor's fantasy). In addition he creates a second subtle tension in the poem. We may experience it less than contemporary readers or listeners since we have a poorer knowledge of Isabelline fashion and daily life than the poet's public did. The protagonist, being a young urban suitor, maintains, we must assume, an orderly and refined appearance. We need to visualize him—as illustrators of the early sixteenth century portrayed Vitoriano—surely a direct descendent of the fellow in our poem—from the Encinian *Egloga* that bears his name—as a clean shaven, fair youth with shoulder-length, well-shaped and combed hair set off by a plumed cap worn atop his head and tipped to one side. Along with a richly decorated doublet that accentuates his broad shoulders, he wears tights and pointed shoes that accentuate his well-turned legs and sports a sword suspended from his waist. We also need to think of him as a young man who would live quite a pleasant and comfortable life were it not for the ravishes of love. This ''manera'' and ''traje de fuera'' to which the suitor refers in the first stanza serve as the basis for the implicit comparison with the hermit who gradually takes shape for us as the protagonist transfers him from his imagination to ours, a dishevelled, long-haired, unkempt, bearded anchorite dressed in austere garb, that is, in a coarse white robe tied at the waist with a rope, who carries with him a rosary and a cane as he ambles, poverty-stricken, around the countryside and towns asking for alms to maintain himself and the shrine honoring Mary Magdalen, to which he attaches himself.

The central section of 10 stanzas develops the theme that love produces pain and suffering. It consists, as one expects in works by Encina, of a balanced subdivision. In the fifth strophe of each set, the protagonist refers to his eyes, first to say that they will have no rest until his beloved takes pity on them (Anchorites often forego sleep as a form of penance and service while unrequited lovers often suffer from insomnia.) and then to say that he desires to see only the lady whom he adores. In the initial 5 stanzas (2–6), the protagonist describes the physical appearance of the hermit he imagines he will become. First he tells us how he will dress; then, how he will look, both in such a way that he communicates with each detail his heartache and agony. These strophes depend on the allegorical habit, 2-

3-4 (See the *Cancionero de 1496*, 82v, for a similar but far more complicated allegory based on armaments.) and parts of the body with symbolic value, 5-6. The final five stanzas (7–11) continue to develop the same theme; but now the protagonist explains the eremitical life that he contemplates for himself. In these stanzas static physical description gives way to dynamic action, which also underscores at every turn his affliction and grief; and the protagonist fantasizes that he might be lucky enough to see his beloved, whom, he feels certain, will recognize him—even in a hermit's garb—and will, upon seeing him, recognize as well the grief their separation has caused him. In the first three (7-8-9) strophes the protagonist envisions his impoverished existence in the hermitage and wilderness by day, door to door in the towns by night while in the last two (10-11) he imagines how he will be able to sigh publicly, all in the name of love and the misery and distress it causes. These strophes depend on the comparison, the metaphor and the oxymoron; in them, actions acquire symbolic value.

In the closing stanza, the forlorn lover returns to the "real" world and, heartened by his fantasy, exclaims what a fine piece of luck he would have if, indeed, he became a hermit and succeeded in making his daydream come true. Decided, he promises himself once more to do everything in his power to see his beloved and reaffirms his desire to be, for this purpose, a hermit. Across the centuries Encina communicates in this delightful poem not only the relentless desire of a young man in love to enjoy the companionship of his beloved and the relentless pain and suffering separation from her causes but also the inventive ways the human mind works to construct an imaginary world in which to play out possible solutions to life's most urgent problems.

Just as Encina drew upon the complex Western tradition of the shepherd to portray the Classical shepherd-poet, the Bethlehem shepherd, the Leonese shepherd and hybrid creations, so was he able to incorporate into his work hermits of different types. While in the *Egloga III* he portrayed two genuine hermits, here he first evokes the true eremitical tradition only to show how, in the fantasies of a desperate urban lover, its spirit might be violated, and later, in the *Egloga de Cristino y Febea*, he presents a young, amorous rustic who tries to embrace the solitary life and flatly fails. As urban dwellers in the Age of Negation and Technology, the call to the rural and solitary life may seem remote to us. Nevertheless, shepherd and hermit, regardless of their type, prove in Encina's hands to be the perfect characters to convey to the reading, listening, and watching public, then as now, even the most private thoughts and intimate feelings of this consummate artist.

Rosalie Gimeno

WORKS CITED

Christian, Jr., William A. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Encina, Juan del. *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición. 1496. Publicado en facsímile por la Real Academia Española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928. (I have edited the passages cited from this volume to reflect modern punctuation, capitalization, accentuation, and word division.)

Focillon, Henri. *Gothic Art*. Trans. Donald King. 1963. Ithaca: Cornell UP, 1980. Vol. 2 of *The Art of the West in the Middle Ages*. 1963. 2 vols. 1980.

Gimeno, Rosalie. Estudio preliminar. *Obras dramáticas, I* (Cancionero de 1496). By Juan del Encina. Madrid: Istmo, 1975. 7–79.

———. Estudio preliminar. *Teatro: segunda producción dramática*. By Juan del Encina. 1977. Madrid: Alhambra, 1987. 1–106.

———. "Juan del Encina. Teatro del primer *Cancionero*." *Segismundo* 9 (1973): 75–140.

Mester, Vol. xvii, No. 2 (Fall, 1988)

Observations on the Appearance of Proclitic Forms in Late Medieval Spanish

One of the most striking syntactic differences between the grammars of Medieval and Modern Spanish is the distribution of unstressed object pronouns with respect to the verb. Governed by principles that are tied to specific syntactic criteria, in sentences with finite verbs, for example, object pronouns in the medieval system both precede and follow the verb (e.g. *Dígote* vs. *No te digo*) whereas they are uniformly preverbal in the modern language (cf. *Te digo* vs. *No te digo*). Since these forms, frequently referred to as clitic pronouns, are unstressed and must be attached phonologically to an adjacent stressed form, this change, which occured in most Romance languages,[1] is directly related to a change in the nature of their phonologic attachment, namely the passage from Enclitic or leftward attachment to Proclitic or rightward attachment.

When did this change take place? Scholars who have considered the question generally place the origins of the change in the late thirteenth or early fourteenth century (Ramsden; Granberg) but there are conflicting views as to when it was completed. Keniston would have us believe that the change came in the seventeenth century (or later) for he concludes that "the usage of the sixteenth century can best be explained by saying that the object pronouns are enclitic forms" (89). Lapesa observes that in sixteenth century texts "aparecen frecuentes ejemplos de proclisis" although he notes that "seguía en vigor la regla de que en principio de frase o después de pausa [los pronombre inacentuados] habían de ir tras el verbo" (407). Indeed, the general absence of sentence-initial clitics in Golden Age prose gives the impression that clitic position in "early Modern Spanish" was still determined by "medieval" principles. There is reason to believe, however, that the change to proclitic attachment (in all contexts) was complete in some speech communities by the mid-fifteenth century and thus should be properly placed within the medieval period. Before presenting

the evidence in support of this claim, a few words about the nature of clitic attachment are necessary.

Since unstressed pronominal forms must "lean" on an adjacent stressed form, it follows that in an enclitic system a pronoun must be preceded by an appropriate stressed element to which it can be adjoined phonologically.[2] Observe that this requirement accounts for the postverbal position of clitics in verb-initial medieval sentences (e.g. *Voyme*). When the first element in a sentence is a verb, an unstressed pronoun must appear to its right in order to have a host to the left. In contrast, proclitic pronouns lean to the right and therefore can appear in S[entence]-initial position in modern Spanish (when the verb is finite, e.g., *Me voy*).

As noted above, an enclitic pronoun must be preceded by an appropriate stressed element. When this is the case, postposition is not necessary and enclitic pronouns precede the verb. For example, in negative and interrogative sentences both negative adverbs and interrogative forms invariably serve as "host" to the enclitic pronoun, as illustrated in (1):

(1) a. ove famne e *nom* diestes a comer. (*Diez Mandamientos*:83. Cited from Morel-Fatio 1887)
b. e tenebreció la noch e *nos* plegó[3] Pharaón en toda la noch. (*Fazienda de ultramar*:71. Cited from edition by Lazar; hereafter abbreviated as "Faz.")
c. *¿Porquém* desfeches de mios fijos? (Faz:55)
d. *¿Qué me* darás? (Faz:52)

In passing, it should be noted that the apocopated forms in (1a–c) provide evidence that preverbal clitics in this context were in fact enclitic.[4] Enclitics are also uniformly preverbal in sentences in which a direct or indirect object (that is not coreferent to the pronoun in question) appears before the verb, as illustrated respectively by (2a–b) and (2c–d):

(2) a. *Las pielles de los cabritos* **le** puso sobre las manos e sobre el cuello. (Faz:47)
b. *Este nombre* **le** puso el rey Ninno que la pobló. (*Semeiança del mundo*:30. Cited from edition by Bull and Williams 1963)
c. *A to linnaje* **la** daré. (Faz:81)
d. A ti adoro, a ti **me** clamo. (*Anales Toledanos II*:402)

Summarizing briefly, we have seen several structures in which enclitics appear uniformly in preverbal position and in each case the verb is preceded by another element which serves as host to the clitic pronoun. Given that our present task is to identify early cases of modern pronominal usage, constructions like the ones in (1) and (2) are of no value to us since clitics are also preverbal in their modern counterparts.[5]

In order to find signs of proclitic forms in the written record, we must identify constructions in which (modern) preverbal clitics replace (medieval) postverbal clitics. We have already mentioned the case of verb-initial sentences but there are others because the presence of a possible host is a necessary but not sufficient condition for enclisis. That other structural

conditions have to obtain follows from the fact that there are some structures in which enclitic pronouns occur in postverbal position even when the verb is preceded by another element.[6] Medieval examples of two relevant constructions are given in (3):

(3) a. *E por que amaua mucho el uino* llamauan **lo** los joglares por escarnio por Tiberio Nero, "biberio mero." (*Estoria de España*: 72. Menéndez Pidal 1906)
b. e *todas las cabdales de Jherusalem* quemó**las** en fuego. (Faz:161)

The construction in (3a) involves a main clause preceded by a subordinate clause that modifies the sentence as a whole and not a particular constituent of it (e.g., the subject or a preverbal object). In (3b) a lexical element in S-initial position is duplicated by the following clitic pronoun. It bears repeating that in the earliest texts object pronouns in these constructions appear without exception after the verb. It seems fair to assume, then, that preverbal clitics in these environments can be taken as indications of the advent of proclitic attachment.

We are now ready to briefly consider the chronology of this change. The earliest clear signs of modern usage occur in the construction illustrated in (3a), i.e., in sentences involving a main clause preceded by a subordinate clause. Consider two examples drawn from early fourteenth-century texts:

(4) a. E *quando llegaron a su señor*, **los** vio luego, **les** preguntó, e **les** dixo: "Amigos, ¿venídesme con pas?" (*Libro del Zifar*:108. Ed. by González Muela 1982)
b. Sennor infante, *quando uos fablé desuso enel estado delos ofiçiales*, **vos** di a entender quelos oficiales non avian aseer del estado delos nobles defensores. (LLE:397. Ed. by Blecua 1981)

It should be noted that example (4b) occurs in don Juan Manuel's *Libro de los estados*, which unfortunately (like all his books) survives only in fifteenth-century copies. It is interesting, nonetheless, because the clitic involved is the second person *vos*, and if the reading is not original it still dates from the fifteenth century.

By the early fifteenth century similar cases are more frequent in Castilian texts. Consider the following two from González de Clavijo's *Embajada a Tamorlán* (1406–12) and the *Corbacho* (1438):

(5) a. *quando auian de pasar algund yermo de alli* **les** auian de faser leuar vianda e çeuada e agua asu costa dellos avn queles pesaua. (Tam:138.23–25)
b. Enpero, la Pobresa emaginó en sy: "Esta villana está gruesa como toro. *Sy la yo dexo porfiar guardándome de sus maneras*, **la** faré fuertemente sudar; (*Corbacho*:265. Ed. González Muela 1984)

Although most writers carefully avoid perverbal clitics in this context, from the 1450s on even the most literate figures have left evidence that modern forms were spreading. For illustration consider the examples of

(6), whose authors include Isabel I, the conservative grammarian Nebrija and Fernando de Rojas:

(6) a. *y luego como supe su venida* **lo** embié a notificar al dicho señor mi hermano. (1469, Isabel I, *Carta*)
b. *si con tu favor logro vencer a los enemigos de la lengua latina, a los cuales declaro la guerra con este libro*, **te** ofreceré agradecido las décimas del botin. (Nebrija: Dedicatoria al cardenal Mendoza de la 1ª ed. de las *Introductiones*, 1481)
c. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, *avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón*, **te** doy mi fe ser segura e, si siento aliuio, bien galardonada. (Fernando de Rojas, *Celestina* vol. 2:56.26. Cejador y Frauca 1972)

The earliest cases involving pronoun duplication (see example 3b) occur in informal texts written between c. 1412 and 1481 by three Andalusians: Doña Leonor López de Córdoba (b. 1362–3),[7] Pero Tafur, who was born between 1405–10 (probably in Seville), and Diego de Almela (b. Murcia, 1426?).[8] Consider the following:

(7) a. e *a los Abades* **les** pesó. (Leonor:22)
b. *a mi* **me**dió mi Padre veinte mill doblas en Casamiento. (Leonor:17)
c. *a estos* se **les** da a tal preçio. (Taf:208.26)
d. *esta* **la** puebla una grant çibat. (Taf:26–27)
e. *A este rey Carlos* **le** tomó a çeçilla el rey don Pedro III de Aragon. (Diego de Almela, *Cartas*:34)

By the end of the same century, cases appear in polished literary texts and even conservative medical treatises:

(8) a. Al hombre **le** nasce la barba despues de xxiiii años (*Fasciculus medicinae*:fol. LIX, 1495)
b. Esto trabajé yo; *a vosotros* **se os** deue essotro. (*Cel* vol.2:99.13)

Evidence like the preceding suggests strongly that by the fifteenth century the pronominal syntax of medieval speakers and writers was well on its way to being "modern." This apparent fact might be more widely recognized had scholars previously documented cases of S-initial clitics in texts prior to the sixteenth century, but such is not the case. Let us now turn to this issue.

Documented cases of clitic pronouns in absolute sentence-initial position constitute the strongest evidence that one can muster to substantiate the passage from enclisis to proclisis. Beginning with the seventeenth century, Lesman (106) only notes a single example —*¿Me conocéis?*— dating from 1679.[9] Likewise, Keniston (1937:95) notes only one "sure case:" *Te quexas porque gozauas la cosa que en el mundo más amauas (1508–1512).*[10] Surely, if these results are an indication of speech habits, Correas, writing in 1626, would not have stated so indignantly that "no se puede

dezir . . . lo que dizen algunos inadvertidos o no Castellanos, comenzando por estos encliticos la rrazon: *te vas? voime, se va,* que es intolerable, sino como es el uso propio: *vaste? voime, vase, vanse*; quede esto advertido para todos" (189). Later on, ignoring completely the complexities of medieval usage, Correas succinctly prescribes what he believes to be *uso proprio*: "La rregla es, que si el verbo comienza la habla, los prononbres se le posponen; si se pone despues de otras palavras, ellos se le anteponen" (288). The attitude that these comments reveal explains to a great extent the lack of modern forms in the literary texts consulted in the aforementioned studies and strongly calls for a recognition of different levels of speech and, in turn, styles of writing. As we will shortly see, the testimony of less inhibited (or more daring) writers shows that in popular speech modern forms occurred some 240 years before the former example went to print and at least 70 years before the latter.

Only the existence of a conscious rule can explain the complete lack of forms in this context in the well-known literary works of the second half of the century.[11] In contrast, during the first half of the century when humanistic ideals still held sway and before the spirit of conformity had tightened its grip on Golden Age Spain, some writers still felt free enough to punctuate dramatic scenes with bits and pieces of "up-to-date" dialogue.

For example, in *Lisando y Roselia* (1542) the young noble awaits his servant, Oligides, who has made away to arrange a meeting with Roselia. Upon his return, their excited conversation includes the following: Olig: "**Te** *verá y hablará.*" Lis: "*Aguarda, no te des tanta priesa.* **Me** *verá y hablará.*" A few years earlier, Francisco Delicado proves himself to be a grammatical as well as a sexual libertine. His avant-garde novel, *La Loçana andaluza* (1528) contains numerous "intolerable" forms (e.g., Me *recomiendo, caballero;* ¿**Os** *contento donde os llego? Y* **vos** beso y abracijo, etc.).

Turning the clock back to the fifteenth century, the only scholar to have studied the matter recently is Ramsden, but he "noted no example of anteposition where the union with the preceding element is completely paratactic" (179). The fact is, however, that there is uncontrovertible documentation of modern usage going back to 1438. Examples are given below in reverse chronological order:

(9) *Sentence initial clitics*

1487 . **Nos** es fecha relacion que ella & los monesterios de la tercera regla... (Document signed by Fernando and Ysabel. Cited from Menéndez Pidal, #363).

1466 . **Vos** fago saber que abiendo singular deseo de pacificar estos mis reinos... (Letter from Alfonso XI to the Concejo de Murcia. Cited from Torres Fontes 1946:504)

1457 . Y si tanto Vra. alta. de mi mal grande ha, mándeme comprar lo mio y de mis parientes y criados y poner los dineros en Aragon; **vos** saldrá más

varato que gastar sueldo contro mi. (Alonso Fajardo, letter to Enrique IV. Escorial [ms. &-II-7, fols. 140r–140v])

1448 . **Vos** oviemos mandado que posiessedes baçines en cada una de vuestras iglesias para la demandaa de la fabrica e obra de nuestra iglesia cathedral. (1448, Burgos, *Recogida de limosna*, ed. L. Serrano, *Cartulario . . . de Covarrubias*, 327; cited from González Ollé 1980:413)

1438 . E el otro dize luego: "¿Qué has, amiga?" Ella responde: "Non nada." "Pues, dime, señora, ¿por qué lloras, que goze yo de ty?" Responde: "Non, por nada." "Pues, qué cosa es ésta? ¡Asy gozés de mi!" "**Vos** digo que non nada." "Dime, pese a tal, señora, ¿qué cosa es, o quién te enojó, o por qué son estos lloros? ¡Dimelo, pese a tal, señora!" Responde ella: "Lloro mi ventura." (Corbacho:192)

1438 . Desque vido que non podia por aquellas maneras su voluntad conplir, tentóla de sacaliña por ver sy la venceria, e non la pudo sobrar. Dixo: "**Le** yo daré a esta villana los tornos e le faré desmemoriar." Vido que a mal nin a byen non la podia de tierra arrancar; tomó tanta malenconía que cuydava rebentar. (Cor:264)

The earliest cases noted (1438 *Corbacho*) have in common with the examples from early sixteenth-century novels that they occur in direct style dialogue and the person speaking is in an agitated emotional state. The first one cited is spoken by a tearful, exasperated woman (*sañuda e yrada!*) in a tense confrontation with her husband, *un colérico*. The latter one, part of the dialogue that punctuates the furious battle between *la Pobreza* and *la Fortuna*, keenly illustrates Martínez de Toledo's linguistic creativity. Not only does it begin with a proclitic pronoun; it also involves interpolation (of the subject) in a main clause.[12] The other examples cited above occur in letters and notarial prose.

The present study has not found any earlier evidence in Castilian, but the Aragonese translation of *Tucídides*, made between 1384–96 and attributed to Juan Fernández de Heredia, includes three examples:[13]

(10) a. ¡A todos los senyores que somos sobre aquesti stol dando consello! **Me** pareçe bueno que, antes que los athenienos sapian novellas de nuestra venida, vayamos lo plus tost que podremos... (90)

b. et, en caso que no nos quieran huirla, . . . nos moveremos contra ellos seyendo fornidos de todas cosas. Et **me** pienso que,... (62)

c. Et **me** maravillo que aquesta cosa pueda alguno contradir. (92)

There are only two other earlier cases cited in the literature (Ramsden 102, 178). The first is a line from the thirteenth-century *Calila e Dimna*: *Di tú:* ¿**me** viste fazer esto que dizes? (Allen 1906:4.526–7).[14] This example is highly suspect, however, for there is reason to believe that it is the product of erroneous editing rather than a reflection of thirteenth-century speech. If one considers the context in which it appears, and keeps in mind the fact that in the medieval system clitics appeared perverbally after emphatic perverbal subjects,[15] it seems that the correct reading is as follows:

Di: ¿Tú **me** viste fazer esto que dizes?[16] It should be pointed out that, as in modern Spanish, questions in Old Spanish normally show subject-verb inversion[17] but in this case the question is accusatory. It is posed in exasperation by an innocent woman directly to the dishonest servant (*un açorero*) who has claimed falsely that he saw her in bed with the *portero*. Thus, the context strongly suggests that the perverbal subject is emphatic, which in turn explains the perverbal position of the clitic.

The second case cited by Ramsden occurs in two lines from the *Auto de los reyes magos* (31 and 58) that read: *iré, lo aoraré*. Ramsden correctly points out that *aoraré* cannot be interpreted as an infinitive,[18] in which case the word order would be normal. Thus, if the preceding interpretation of the example from *Calila* is corect, these lines from the *Auto* remain as the only examples in Spanish between c. 1200 and 1438. A gap of 238 years (more or less) calls for an explanation and underscores the uncertainty of these examples as indicative of autochthonous usage. Ramsden attributes the preverbal position of ***lo*** "to the influence of the strong personal pronoun which was frequently used in an exaltative sense instead of the weak pronoun to refer, as here, to God or Christ" (102).[19] But there is another explanation that accords with and lends confirmation to two theories relating to the period and the authorship of the text in question. First, Wright argues that the art of vernacular writing was being introduced into Spain during this period and claims that "The method of transcription suggests that the author knows of contemporary practice north of the Pyrenees, and is attempting to apply it to Spanish" (219). Second, it has been argued more than once that the author was *gascón o catalán* (Lapesa 143; Deyermond 364–65). This probability (as Wright acknowledges) explains where the author would have acquired his new skill before his move to Toledo and also accounts for the progressive syntax that appears to stand alone alongside other Spanish texts for more than two hundred years.[20]

In conclusion, we have seen new evidence that shows that the modern proclitic system emerged in the language of some Spanish speakers at least one hundred years earlier than is commonly believed and some forty years earlier in Aragonese. These findings raise interesting questions about the geographic spread of this change during the medieval period as well as important differences between popular and educated speech during the sixteenth century. First, it should be pointed out that a majority of the modern forms documented in the fifteenth century occur in texts that were written by Andalusions. This suggests that future research should perhaps explore the possibility that this change, which is clearly documented to the east, may have soon after appeared in the south of the peninsula, later in New Castile, and finally in Old Castile. Such a scenario is not improbable, given the traditional linguistic split between Toledo and Burgos. A second avenue of research should pursue the possibility suggested above that the long-lasting tendency to avoid the use of S-initial clitics during the Golden

Age was the result of a conscious effort on the part of educated speakers and writers who, aware of their position in a severely stratified social structure, were keen to reject a feature that typified the speech of *rústicos* and of the *vulgo*.

Robert Granberg
Yale University

NOTES

1. The exceptions are Galegan and certain dialects in the Northwest of the Iberian peninsula. Since the principles that determined pronoun position in the medieval system still obtain in these languages, atonic pronouns are postverbal in some constructions (e.g., Galegan: *dixome moitas cousas, fixérono ben, Falóunos cando baixóu do tren*; Leonese: *¿Veslo?, quisolo ella, dióuoslo él*; Asturian: *¿Vaste pa Urieu?, duelme un pie, apetezme comer*).

2. The discussion here assumed the validity of the theory of enclisis originally proposed in the nineteenth century by Thurneysen and Meyer-Lübke. For discussion and bibliography see Granberg (1988).

3. Read "*no se llegó*."

4. Note that the final vowels of the clitic pronouns have been apocopated. This shows that the forms they are part of have undergone the well-known apocopation rule of medieval Spanish. If they were leaning proclitically on the following verb, this rule could not have applied. Thus, the application of the rule provides evidence that these pronouns lean enclitically on the preceding word.

5. It should be noted, however, that in the modern language a proclitic pronoun "leans" to the right and thus depends phonologically on the following verb rather than the preceding element.

6. Not all studies take this fact into consideration. Rivero (1986:784), for example, assumes a general process of enclisis stating that "non-tonic singular pronouns become enclitic on the preceding word, and apocopate through a general rule of final vowel deletion." She goes on to claim that "the category of the preceding element is irrelevant; the apocopated clitic leans on *any* immediately adjacent element" (emphasis added).

7. It should be kept in mind that this text is preserved in four ms. copies, the earliest dating from the eighteenth century. The examples are included here, however, since all four sources agree on these readings. There is a third example in addition to the ones cited: *y a mi y a mi marido me acojió alli en vnas Casas* (20). In contrast three examples have medieval word order: *y a mi Marido quedaronle muchos* (17); *y a mi Marido en especial ponianlo en el Algive dela hambre* (19); *y a El plugole mucho* (22).

8. When Almela was fourteen he went to Burgos where he remained for sixteen years as a member of Alfonso de Cartagena's household while the latter served as Bishop. He eventually returned to live near the frontier region of Murcia (1464) but the letter quoted here was written much later, in 1481. Although the syntax of Almela's language is medieval on the whole, in addition to the example of modern syntax given here, there are also cases in coordinated structures that suggest modern placement, e.g., *perdieron los moros todas las çibades villas e castillos que tenian tomados en la isla de çeçilla e las cobraron los cristianos* (*Cartas*:5).

9. *La Verdad en el potro* by Francisco Santos (b. Madrid, 1639). The novel was published in 1686.

10. *Questión de amor de dos enamorados*, written at Naples.

11. They are absent from the *Quixote* (1605) and the "realistic" *Lazarillo de Tormes* (1554). Even Romero de Cepeda, the author of the second-rate *Rosián de Castilla* (1586) avoids them.

12. There is some confusion in the literature on pronoun placement in the direct style. Rivero (792) assumes enclisis in the last case cited and accounts for the perverbal position of the clitic by claiming that "In direct speech . . . the verb of saying can be followed by a

sentence with an initial clitic, and counts as the first element." Ramsden also claims that preverbal pronouns are "occasionally found [. . .] in direct speech after the verb *dezir*" (178). However, there is no evidence from any thirteenth- or fourteenth-century text to support such a claim and it is argued in Granberg (59–65) that in the medieval system the union between the *verbum dicendi* and quoted speech of the direct style is completely paratactic.

13. "Me pareçe..." is repeated two more times (127; 140).

14. It occurs in the *enxenplo* "Los papagayos acusadores." The recent edition by Cacho Blecua and Lacarra (1984:200) gives the same reading.

15. This point is discussed at length in Granberg (195–227).

16. Gessner (35) suggests the same reading but does not mention the relevance of the preceding subject.

17. E.g., *¿Qué vees tú?* (*Calila e Dimna*, Cacho Blecua and Lacarra 1984:225). Note, however, that there are other examples of questions with perverbal subjects in the same text, e.g., *¿Aquí tú as testigos?* (*Calila* 1984:172).

18. Line 58 rhymes with line 59, *Io otrosi rogar lo é* (and line 31 rhymes with *i pregaré i rogaré*).

19. R. refers to his own article in *BHS* 38 (1961):45–7.

20. Citing its literary debt to the tradition of French narrative poetry, Deyermond (365) cautions against using the *Auto* as a basis for evidence "para una temprana tradición dramática en Castilla." The same caution seems relevant to linguistic matters.

WORKS CITED

Allen, Clifford G., ed. 1906. *L'ancienne version espagnole de Kalila et Digna*. Mâcon.

Correas, Gonzalo. 1626. *Arte de la lengua española castellana*. Ed. Emilio Alarcos Garcia. Madrid: CSIC, 1954.

Delicado, Francisco. 1528. *La Lozana Andaluza*. Ed. Bruno Damiani. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.

López Molina, Luis, ed. 1960. *Tucídides romanceado en el siglo XIV*. Anejos del Boletin de la Real Academia Española, Anejo V. Madrid: CSIC.

González Ollé, F. 1980. *Lengua y literatura españolas medievales: Textos y glosario*. Barcelona: Ariel.

Granberg, Robert. 1988. *Object Pronoun Position in Medieval and Early Modern Spanish*. Diss. UCLA.

Keniston, Hayward. 1937. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Lapesa, Rafael. 1981. *Historia de la lengua española*. 9th ed. Madrid: Escelicer.

Lesman, Ann St. Clair. 1980. *El Pronombre Atono en la Prosa Espanola del Siglo XVII*. Diss. University of Maryland.

Morel-Fatio, A. 1887. "Textes castillans inédits." *Romania* 16:364–382.

Ramsden, H[erbert]. 1963. *Weak-pronoun Position in the Early Romance Languages*. Manchester: Manchester University Press.

de Rojas, Fernando. 1499. *La Celestina*. Ed. Julio Cejador y Frauca. 10th ed. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

Torres Fontes, Dr. Juan. 1946. *Estudio sobre la* Crónica de Enrique IV *del Dr. Galindez de Carvajal*. Murcia: CSIC.

Wright, Roger. 1982. *Late Latin and Early Romance: In Spain and Carolingian France*. Liverpool: F. Cairns.

Publications Received

Anales de la literatura española contemporánea 13:1-2 (1988). Special issue on the Spanish novel (1930-1986).

Boxer, Charles Ralph. *The Great Ship from Amacon.* Macau: Instituto Cultural de Macau/Centro de Estudos Marítimos de Macau, 1988.

Braschi, Giannina. *El imperio de los sueños.* Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

Cadernos Hispano América (Publicação anual da Associação dos Professores de Espanhol do Estado do Paraná) 2 (dez 1987).

Catalá, Rafael. *Para una lectura americana del barroco mexicano: Sor Juana Inés de la Cruz & Sigüenza y Góngora.* Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

Díaz Vargas, Henry. *El cumpleaños de Alicia. Más allá de la ejecución* y Jorge Valencia Villegas. *Historias de hacha y machete. Teatro. Primer concurso de obras dramáticas. Revista Universidad de Medellín* 48 (dic 1985).

Ferré, Rosario. *Sweet Diamond Dust.* Rosario Ferré, trans. New York: Available Press/Ballantine Books, 1988.

Ferrer, Guillermo. *Heredades (poemas).* Maracaibo: Edición de la Academia de Historia del Zulia, 1988.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *A Sor Juana Anthology.* Alan S. Trueblood, trans. Octavio Paz, foreword. Cambridge/London: Harvard University Press, 1988.

Lojo, María Rosa. *Marginales* (cuentos 1974-1980). Buenos Aires: Epsilon Editorial, 1986.

———. *Visiones.* Buenos Aires: Exposición Feria Internacional de Buenos Aires. El Libro—Del Autor al Lector, 1984.

———. *Canción perdida en Buenos Aires al oeste.* Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1987.

Marotti, Giorgio. *Black Characters in the Brazilian Novel.* Los Angeles: UCLA Center for Afro-American Studies Publications, 1987.

Morris, C. Brian, ed. *"Cuando yo me muera . . ." Essays in Memory*

of Federico García Lorca. Lanham, MD/London: University Press of America, 1988.
Mujica, Hugo. *Responsoriales*. Buenos Aires: El Imaginero, 1986.
———. *Soneto de Violincello y Lilas*. Buenos Aires: Editorial Sitio del Silencio, 1984.
Obregón Botero, Gabriel. *Aquel Pepe Córdova. Revista Universidad de Medellín* 37 (oct 1982).
Paz, Octavio. *Sor Juana or, The Traps of Faith*. Margaret Sayers Peden, trans. Cambridge: Belknap Press, Harvard University Press, 1988.
Pintado, Manuel. *The Voice of the Ruins*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988.
RC/Review of Culture 2 (1987) (Instituto Cultural de Macau).
Shalom (Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel, Jerusalén) 2 (1987) & 1 (1988).
Vélez, Jaime Alberto. *El zoo ilógico. Revista Universidad de Medellín* 38 (dic 1982).
Westwind (UCLA's Journal of the Arts) 30:1 (Winter, 1987).

Contributors

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA. Professor of Spanish Literature at the University of Murcia, received his PhD in Romance Philology at the University of Murcia. His areas of specialization are Medieval, Golden Age, and Twentieth-Century Spanish Literature. His numerous publications include *Edición de obras (selección) de Alfonso X el Sabio.*

ROSALIE GIMENO received her PhD from Case Western Reserve University specializing in early Spanish Theater. Her publications include the *"Estudio preliminar"* of *Obras dramáticas, I* (Cancionero de 1496) and *Teatro: Segunda producción dramática*, both by Juan del Encina, with two current projects of "Juan del Encina's *Cancionero* of 1501, Seville," and *Juan Ruiz, Libro de buen amor: The Carnal Life.*

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO, Professor of Spanish, UCLA, received his degrees at the University of Murcia. His specialization is Spanish Literature of the Middle Ages, the Renaissance, and the Nineteenth Century. His publications include *La imagen del monarca en la Castilla del Siglo XIV* and *El misterio de la redención y la cultura medieval*. He is presently working on "El prólogo de la *Celestina.*"

ROBERT A. GRANBERG, now teaching at Yale University, received his PhD in Hispanic Languages and Literatures from UCLA. He is currently studying the relationship between speech and writing in Golden Age texts and the problem of dating works in the traditions of the *mester de juglaría* and the *mester de clerecía*.

HENRY ANSGAR KELLY, Professor of English, UCLA, received his PhD at Harvard University. His specializations are Medieval Literature, Law, and Religion. His publications include "Juan Ruiz and Archpriests: Novel Reports," *La Corónica* 16 (1987-88), with current

projects of *The Meanings of "Tragedia" in the Middle Ages* and *A History of Inquisitorial Procedure.*

JUDITH GALE KRIEGER received her PhD at UCLA. Her area of specialization is Medieval Spanish Literature. Currently she is teaching Spanish and Hebrew, and is working on the publication of her doctoral dissertation on Pablo de Santa María.

CÉSAR G. LÓPEZ, chairman of Hispanic Studies, Scripps College (Claremont, California) received his PhD from the Universidad Complutense, Madrid. His specialization is Renaissance, Medieval and Golden Age Spanish Literature. His publications include "Strategies of reading and writing in Cortázar's 'Blow-Up,'" *Dieciocho: Hispanic Enlightenment, Aesthetics and Literary Theory* 8 (1985). Current projects include a book about the interaction between politics and literature in the reign of Juan II of Castile.

JUAN JOSÉ PRAT FERRER is working on his dissertation at UCLA on Spanish Medieval Literature. Several of his short stories and poems have been published in *Diario La Prensa* as well as sonnets and *liras* in *Mester*. His current projects include "La estructura tripartita de Fernán González" and "Serranas y serranillas en España."

ENRIQUE RODRÍGUEZ CEPEDA, Professor of Spanish, UCLA, specializes in Spanish Literature of the Golden Age and Eighteenth Century. His publications include several articles about "Los Quijotes del siglo XVIII" and *Romancero impreso en Cataluña*. His current project is *La lectura icónica del Quijote*.

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA is a doctoral student at UCLA, with a specialization in Medieval and Golden Age Spanish Literature. His published articles include "El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en Cárcel de Amor" (*Celestinesca* 12) and "Un ejemplo de autobiografía popular" (*Revista de Folklore* 91). He is currently writing his dissertation, *El libro conplido de los iudizios de las estrellas.*

CATHERINE HENRY WALSH received her C.Phil. from UCLA. Her specialization is Eighteenth- and Nineteenth-Century Spanish Literature. Her publications include "The Sublime in the Historical Novel: Scott and Gil y Carrasco," *Comparative Literature* (forthcoming), and the translation of Jose R. Barcia, "*El público*, Naked and Unmasked," from the proceedings (1988) of the International Symposium on Federico García Lorca. In December, 1988, she began research in Spain

funded by the Del Amo Foundation on "The Sublime in Spanish Literature of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries."

SILVIA ROSA ZAMORA is a doctoral student specializing in Medieval Spanish, and Colonial and Contemporary Spanish American Literatures at UCLA, from where, in addition to her degrees in Spanish, she also received her B.A. in Anthropology. Her poetry has appeared in *Mester*, of which she has been the editor-in-chief since November, 1987. She is planning a special issue of *Mester* (scheduled for Fall, 1989, Vol. 18.2) on Colonial Ibero-America.